الحب الأول
وقصص أخرى

صموئيل بيكيت
ترجمة : حسين عجة

الحب الأول.. وقصص أخرى

قصص

صموئيل بيكيت

الطبعة الأولى ٢٠٠٨

دار اكتب للنشر والتوزيع

دار أدب فن للثقافة والفنون والنشر

المنتدى الثقافي العربي – القاهرة
Dar_oktob@gawab.net
info@adabfan.com
mti_egypt@yahoo.com
ترجمة: حسين عجة

تصميم الغلاف: كريم النجار

مراجعة لغوية : عيد عبد الحليم

الاخراج الفني : شوكت اسكندر

رقم الإيداع: ٢٠٠٧/٢٦٥٠٧

الحب الأول..
وقصص أخرى

صموئيل بيكيت

قصص

الطبعة الأولى

٢٠٠٨

نصوص بيكيت القصصية

حسين عجة

لا تطمح هذه المقدمة المقتضبة إضافة أي شيء على مقاربة "الآن باديو" الخاصة، والتي هي ثمرة للقائه وقراءته لبيكيت منذ ما يزيد على الأربعين عاماً. كذلك فهي لا تنوي الدخول في تلك "الإشكالية" النقدية أو التقيمية العامة لعمل هذا المبدع الاستثنائي بكامله. كل ما تسعى أن تقوله مقدمتنا، يمكن تلخصيه بالطريقة التالية: تشكل النصوص النثرية المكثفة، القصصية إذا شئنا، لصموئيل بيكيت، واحدة من محاولاته العديدة المتوالية، المتواترة والمضنية للوصول، على حد تعبيره هو بالذات، إلى "الحد الأدنى"، أي "الاقتصاد" الأبعد والمستحيل ربما في عملية تركيب جسد النص. بيد أن هذا التقشف في الكتابة لا يعني تحجيماً لسعة أو مساحة النص المرئي. أنه المعادل الإبداعي للزهد الروحي. أو بكلمة أدق، يكتب بيكت هنا

بأزميل النحات. بالمعنى الذي يجعل من النحات ذلك الفرد الذي لا يقبل بوجود فضلات، أو حتى فضلة واحدة تظهر وكأنها ملصوقة بالقوة على هيئة العمل، التي لا نقول بأنها منجزة، فهذا ما لا معنى لها، ولكن على هيئته التي لم تنجز بعد، أو التي لن تنجز أبداً.

كذلك لا بد من القول بأن نصوص بيكت، التي نقرأها في هذا الكتاب، لم تعالج بالدقة التي تتطلبها لا في الانكليزية ولا في الفرنسية، أو على الأقل البعض منها "كالحب الأول" أو "المُقفر"، مثلما حظيت عليه أعماله النثرية الكبرى، كثلاثيته مثلاً (مولوي، مولول يموت، أو مسرحيتاه "في انتظار غودو"، و"نهاية اللعبة"، التي حصل عبرهما على شهرته العالمية، ولكن حتى تلك النصوص المسرحية ذات الحركة الواحدة، أو نص "رؤية خطأ قيل خطأ"، أو حتى "قفزات" على سبيل المثال. ومهما يكن، لا تقل أهمية النصوص الحالية، من وجهة نظرنا، على أهمية وقيمة تلك الأعمال. ففي هذه القصة لا نعثر على مقولة بيكت الشهيرة التي قالها في "حواراته الثلاثة" عن الفن التشكيلي، والتي يؤكد فيها على استحالة القيام بأي عمل

إبداعي، وبأن تلك الاستحالة هي شرط وحظ العمل الوحيد وحسب، بل وأيضاً على المقولات الباقية التي نلتقي بها في أعماله الباقية، كموضوعة لقاءات الصدفة العابرة التي تشكل، بصورة تدريجية، صميمية الكائن، ولكن أيضاً موضوعة الصوت، الظل، اللغة، الذاكرة، المخيلة، وفي النهاية، موضوعة الحياة والموت. لا بمعناها الوجودي وحسب، بل وأيضاً بإشكالية الحياة الخاصة فيما يتعلق بالتعبير عنها، وفيما يرتبط بالموت من حيث صلته القريبة أو البعيدة بالصمت.

في الحقيقة، لا يمكن في مطلق الأحوال، أن تكون مهمة مترجم النصوص شرحها أو تقديم ما يمكن أن يكون نقداً لبعض جوانبها. كل ما أود قوله هنا، هو أني سأكون سعيداً لو وجد فيها القارىء ذات المتعة التي وجدتها أنا فيها، أو قريبة منها، أو أكبر منها، لكن شريطة أن يوليها ذات الحب والاهتمام اللذين حاولت أن أحيط بهما نصوص الكتاب المطروحة أمام القراء.

رؤية بالخطأ قيل بالخطأ

Mal vu mal dit

من سريرها ترى شروق فينوس، ثانية. من سريرها في جو رائق ترى فينوس تتبعها الشمس. حينئذ، تودّها أن تكون في مبدأ كل حياة. ثانية. في المساء، في جو مشرق تتمتع بانتقامها. من فينوس. أمام النافذة الأخرى. جالسةً متصلبةً على مقعدها القديم تراقب المُتوهجةِ. مقعدها القديم المصنوع من خشب الصنوبر المُقصبِ وبلا أذرع. تَبزغُ من الأشعة الأخيرة وما أن تنتهي من التوهج حتى تتحدّرُ وتختفي بدورها. فينوس. ثانية. واقفة ومتصلبة تظل في الظل المتعاظم. مكلّلةً بالسواد الكامل. لا يمكنها الاحتفاظ بموقعها. عندما تتوجه واقفةً نحو نقطة محدّدةً غالباً ما تتوقف جامدةً. حيث لا تستطيع الإنطلاق ثانية إلاّ بعد زمن طويل. دون أن تعرف إلى أين وبأي دافع. عندما تركع خاصة يصعب عليها عدم البقاء دائماً على ذلك الوضع. اليدان موضعتان الواحدة فوق الأخرى على مسند ما. كقدم

سريرها. وفوقهما رأسها. هكذا تبدو وكأنها تغيرت حجرةً مقابل الليل. ما يقَطع السواد هم بياض الشعر والوجه المُزرقِ والأيدي وحسب. العين لا حاجة عندها لرؤية الضوء. كل هذا هو في الحاضر. وكأنه يتعسها أن تكون ثانية في الحياة.

الكوخ الصغير. مكانها. حذار. هيا. الكوخ الصغير. في المركز اللاموجود لمكان دون شكل. حلقي بالأحرى أكثر من أي شيء آخر. مسطح بالطبع. للخروج منه بخط مستقيم تحتاج هي ما بين خمس إلى ست دقائق. تبعاً للمُشيمة وما هو شعاعي. هي التي تحب- هي التي ما عادت تعرف التجوال لم تعد تتجول هنا أبداً. هناك حصى وافرة يتعاظم دائماً عددها. حيث العشب الأكثر إيذاءاً يصبح دائماً نادراً هناك. عبدة في وسط ذلك الحقل الهزيل تتغلب عليه ببطىء. دون أن يعترض على ذلك أحد. وكأنه أمر محتوم. ما الذي يفعله كوخ في مثل هذا المكان؟ كيف أستطاع القدوم حتى يبقى هناك. حذار. قبل الإجابة كان البرسيم يصلُ إلى جدرانه في ذلك الزمن البعيد السابق لانتصابه هناك. أكثر من هذا ضمنياً هو المذنب. و انطلاقاً

منه بمثابة مكان منحوس انتشر الكيف يقول المرؤ خطأ والخطأ. دون أن يطالب أحد بهدمه أبداً. وكأن حتمية ما كانت تحميه. وها هو. حصاة طباشيرية ذات تأثير صادم تحت القمر. افتراض على أنها في الجو الرائق تكون في المقابل. بعجلة آنذاك تهرعُ العجوز التي بالكاد قد نهضت من سرير فينوس نحو النافذة الأخرى لكي ترى الإعجوبة الأخرى. ولأنها تَبيّضُ أكثر فأكثر بالقدر الذي تنهض به فإنها تجعل الحصاة بيضاء أكثر فأكثر. متصلبةً واقفةً ، الوجه والأيدي مسنودة على الزجاج تبقى مفتونةً لوقت طويل. المنطقتان تشكلان بغموض باحة حلقية. وكأنها مرسومة بيد مرتعشة. قطر؟ حذار. ألف متر. أقل. في الحد الوسط. أبعد من ذلك المهجول. لحسن الحظ. ثمة انطباع عند المرء دائماً في أنه أوطأ من البحر. خاصة في الليل عندما يكون الطقس رائقاً. بحر غير مرئي وإن كان قريباً. تحت العشب كل السطح. إذا ما تمّ عبور المنطقة الحصوية. ألف بقعة مُبيّضة تتراوح بالأهمية. مشهد مثيرٌ تحت القمر. في الواقع فقط بهائم الماشية. بعد ترددات كثيرة. بيضاء وقانعة بالقليل. حيث فجأة جاءت الإعجوبة ورحل الشيء ذاته. دون أن ترعى تَمرَحُ بحريتها. زهور؟

حذار. بضعة زعفرانات وحسب. في زمن الحملان. والإنسان؟ تخلص في النهاية. آه، لا "هينون". ألن تندهش هي إذ لم ترَ منه شيئاً في يوم ما؟ مندهشة كلا ما عادت تندهش. كم؟ مهما سيكون الرقم. اثنى عشر. تكفي لتزيين الحلقة. ترفع عينيها عن الأرض إلى قدميها ونرى واحداً. وهكذا دواليك. دائماً عن بعد. ثابتون أو مبتعدون. لم تر أبداً أحدهم يقدّمُ نحوها. أو أنها تنسى. تنسى. هل هم دائماً أنفسهم؟ هل يرونها هم أيضاً؟

أرض بائرة كان بمقدورها القيام بهذا بشكل أفضل. لكن الأمر لا يعني القيام به بشكل أفضل. كان لا بد من حملان. أرض بائرة كانت قد خولّت لهم ذلك. خرفان من أجل البياض، ولأسباب أخرى أكثر غموضاً. على أخرى. لكي يتمكن من عدم رؤية شيئا منها هناك. في زمن الحملان. لكي تستطيع هي رفع عينيها من لحظة إلى أخرى دون رؤيته. أرض بائرة قد لا تنبذهما. لكن انقضى الأمر. وأية خرفان. دون أقل حيوية. بقع بيضاء في العشب. على مسافة من أمهاتهم غير المكترثات.

جامدون. ومن ثم لحظة ضياع. وجامدون من جديد. هكذا دواليك. ويقول المرء أن ثمة أحياء في هذا العصر. هدوء.

مكان ما يجذبه. أحياناً. حجارة تنتصب هناك، بيضاء من بعيد. إنها هي التي تجذبه. مستطيل مقوس طوله أكبر ثلاث مرات من عرضه. أربع مرات. حجمه في الوقت الحاضر. حجمه الصغير. عندما يأخذه هذا يجب أن تذهب هي هناك. إنها لا تراها من الدار. وإلاّ لذهبت وعينيها مغلقتين. ما عادت تتحدث مع نفسها. لم تتحدث أبداً مع نفسها كثيراً. في الوقت الحاضر أبداً. وكأنها غير محضوضة لأنها ما زالت على قيد الحياة. لكن في تلك اللحظات الحجارة فوق قدميها، لترافقوها. في الليل خاصة عندما كان الطقس رائقاً. مع القمر أو بدونه. إنهم يرافقونها، ويضعونها في المقدمة. هناك وكأنها في حجارة هي كذلك. لكن سوداء. تحت القمر أحياناً. النجوم غالباً. هل تحسدها؟ للمتخيل العادي يبدو الكوخ غير مسكوناً. لأنه مُراقب دون كلّل فهو لا يكشف عن أي حضور. العين الملصوقة على هذه النافذة وتلك لا ترى إلاّ ستائر سوداء. لوقت طويل ثابتُ عند الباب يصغي. لا شيء. شرطي. لا

أحد. يترقب عبثاً أقل شعاع في الليل. يعود في النهاية إلى وطنه ويعترف، لا أحد. إنها لا تكشف عن نفسها إلاّ لأهلها. لكن ليس لها من أهل. إذا كان لها أحد. ومن الذي عنده هي. كان زمن لم تظهر فيه على الحجارة الغليظة. زمن طويل جداً. لا تدعُ نفسها إذن تُلْمحَ لا عند الخروج ولا عند الدخول. حيث لم تكن تظهر إلاّ في الحقول. إنها لا تدع نفسها إذن تُشاهد وهي تتخلى عنهم. إلا بشيء كالسحر. لكن شيئاً فشيئاً عزمت على الظهور. من فوق الحجارة الغليظة. بغموض في البداية. ومن بعد بوضوح أكبر. إلى حدّ أنها تركت نفسها تُشاهد بالتفصيل عابرة العتبة في الاتجاهين ومغلقة الباب من خلفها. بعد ذلك مرَ زمن ظلت محجوبة خلف تلك الجدران. زمن طويل جداً. لكن شيئاً فشيئاً عزمت على الظهور هناك. بغموض. في الحقيقة ذلك الزمن ما زال قائماً. بالرغم من أنها ما عادت موجودة فيه. منذ زمن بعيد.

نعم في بيتها إلى هذا الحد وراء النافذة وحسب. وراء هذه النافذة أو تلك. خارج عنها أمام السماء. وإلى حد لم يُلمح بشكل رديء إلاّ سريرا في الظل وكرسيّا شبحيّا. وفي أثناء

تلك الروحات والقدومات تلك الطريقة في زرعها لنفسها هنا. والركوعات اللامنتهية هذه. لكنها أخذت بالظهور هناك شيئاً فشيئاً بصورة أفضل. في وقت واحد مع أشياء أخرى. مثلما من تحت وسادته - مثلما يظهر من عمق مجر ألبوم صور من ظله. ولربما سيُمَنح في نفس الوقت لكي يتم تصفح أوراقه معها. لكي تجري رؤية الأصابع الشائخة مثلما تقدرُ الصفحات. وما الذي يمكن أن تكون عليه الصور التي تجعل الرأس ينحني أكثر وتثبته لوقت طويل. لن تكون من يعرف أثناء الانتظار سوى زهوراً جافة. مسطحة. ليس إلاّ.

لكن القبض عليها بقوة حيث ما توجد. في الحقول بعيداً عن بيتها. إنها تتجاوز الحجارة الغليظة وتستقر. دائماً أشد دقة شيئاً فشيئاً. بقوة تم رؤية أنها تخرج أقل فأقل. تقريباً في الشتاء فقط. بعيداً عن بيتها. برأسها المنحني تجول بخطى بطيئة الثلوج لا تكف عن تغيير الاتجاهات. يحدث في المساء. مرة أخرى واحد. ظلها الطويل في الثلج يرافقه. الأخرون هم هنا. من حوله. الاثنى عشر. في البعيد. ثابتون أو مبتعدون. ترفع عينيها وترى واحداً آخر

منهم. وها هي تجمد ثانية. إنها هي هذه اللحظة أو إلى الأبد. لكن ثمة ما يعيق. فقط الوقت الكافي للإعتقاد أن المرء يلمح بداية بنفسجة سوداء. بعد ذلك الوجه. الوقت الكافي فقط قبل أن تنخفض العين. حتى لم تعد ترى الشمس الباقية إلاّ الثلج. ومثلما ينمحي ببطء الأثر من المحيط. ما الذي يمنعها؟ حتى عن قريبها. يجعلها تخفض النظر في حركة التوجس. يجرمها .. يتهمها. يمسكها عن الحدوث. من دون دفاع. الحياة هي التي تنتهي. حياتها. حياتها عند الآخر. لكن بطريقة مختلفة. إنها ليست بحاجة إلى أي شيء. لهدف. لكن الآخر. كيف يمكن أن تكون لها حاجة في النهاية؟ لكن كيف؟ كيف يمكن أن تكون هناك حاجة؟

مراحل حيث تختفي. مراحل طويلة. في لحظة البراسيم قد يكون كذلك باتجاه القبر البعيد. إن يرى المرء هذا ثانية فوق المخيلة. إن يمسك بالغصن الأسفل أو المار من ذراع الصليب أو التاج. بيد أن تلك الخسوفات لا زمن لها. من أية لحظة من الحياة الأخرى يمكنها أن لا تكون هناك. بغتةً لم يعد أي شيء يُرى في أي مكان. لا بعين الجسم

ولا بالأخرى. ثم بغتةً هي أيضاً هناك ثانية. بعد زمن طويل. هكذا دواليك. واحد آخر تماماً قد يتنصل. وقد يعترف، لا أحد. لم يعد هناك أحد. الآخر ينتظر ظهورها. حتى يتمكن من المواصلة. يواصل الـ كيف يمكن القول؟ كيف القول خطأ.

العين تُثبت بقسوة تفاصيل صحراء تمتلىء بالدموع. مجنونة الدار تضع الحزن في قلبها. يأتي الليل حيث تسمع الغائبة البحر. تُشَمِّرَ عن تنورتها لكي تذهب بسرعة وتكشف عن جزمتها إلى الأسفل حتى النخاع. دموع. مثال أخير أمام بابها الملاط من شدة العنف يتحطم ثقله الضئيل. دموع.

قبل أن تنحلَ نحو الأسفل كان للجزمة وقتاً كافياً حتى تكون مشدودة بشكل خاطىء. مُنهكةً هي الدموع مثلما يحدث ذلك وها أن الزرارة أكبر من طبيعتها. بفضة مرمدة يرسمُ سمكي الشوك بمعقف المسمار. يترنحُ دائماً بالكاد. وكأن الأرض كانت تهتزُ دون توقف في ذلك المكان. بالكاد. بمقبض بيضوي تستدعي النقشة الناتئة الحرشفات. العين

الجافة تصعدُ في التبوج المنحني قليلاً حتى العقفة أو الشص. لكثرة ما سُحبَ فقدَ تقوسه. إلى حدّ يبدو فيه أحياناً وقد فقدَ نفعه. تشويه يمكن إصلاحه بسهولة بفضل كماشة. هل كانت مستعملة في أزمنة أخرى؟ حذارِ. من بعيد لبعيد. إلى حدّ العجز. إلى حد عدم القدرة في الإتقال على الأغصان. آه ليس بسبب الضعف. منذ ذلك الوقت يرسم دون فائدة بمسماره. مهتزاً بشكل غير محسوس دون توقف. إنعكاسات مفضّضةٍ في بعض الأماسي في جو رائق. خطة عريضة في تلك اللحظة. حيث على العكس من أية علة يُهيّمن المسمار. لوقت طويل هذه الصورة حتى اختلاطها بغتةً.

أنها هنا. من جديد هنا. كي تدع العين نفسها في الخارج تتلهى للحظة. في لحظة الفجر أو الغسق. تتلهى بالسماء. بشيء ما في السماء. حتى إذا ما تناول ثانية الستارة لا تكون مسحوبةً. مفتوحة مرة أخرى من قبلها لكي تتمكن من رؤية السماء. لكن حتى دون ذلك هي هنا. من جديد هنا. من دون أن تتفتح الستارة. برق. مفاجأة الجميع ! جامدة بلا توقف. ماشية دون تحرك. ذاهبة بلا ذهاب. دون

رجوع عائدة. بغتةً المساء. أو الفجر. العين تُثبّتُ النافذة العارية. لا شيء في السماء سيلهيه عنها بعد. كل الوقت الذي يتغذى فيه قريبها. طرق مسدودة. لم يتحرك أي شيء. بدأ كل شيء يتعرقل. أشياء وخرافات. مثلما في كل الأوقات. يتعرقل ويبطل. بالرغم من الحيطة. فقط لو كان بمقدورها أن لا تكون سوى ظلاًّ. ظل دون خليط. هذه العجوز المحتضرة. الميتة تماماً. في "مانيكوم" الجمجمة وليس في أي مكان آخر. حيث ما عادت تَتخذُ الاحتياطات. لم تبق من احتياطات ممكنةً. معتقلة هنا مع كل ما تبقى. كوخ صخري وكل العجائب. والحارس. كم سيصبح الأمر سهلاً آنذاك. إذا كان بإمكان أي شيء أن لا يكون سوى ظلاًّ. لا وجود ولا كان موجوداً ولا يقدر على الوجود. هدوء. حذار.

هنا في النجدة يومين. كوتين صغيرتين. من السطح المخروطي كل خطوة لها قريبها. كل واحدة من ناحيتها تلقي نصف الضوء. ليس هناك إذن من سقف. بالضرورة. وإلاّ لكانت السيارتان مغلقتين ستظل هي في كل لحظة داخل العتمة. ومن بعيد؟ لن ترفع أبداً عينيها. لكنها

باضطجاعها وعينيها مفتوحتين تلمحُ الفيضانات. في نصف الضوء المتساقط من النهارات. نصف ضوء يَضعفُ دائماً. تعتم الواجهات أكثر دائماً. تمر وتعاود المرور. حواف تنورتها تلامس الأرض. لكن غالباً لا تتحرك. واقفة أو جالسة. ممددة أو راكعة. في الضوء النصفي المنسكب عليها من النهارات. وإلاّ فالستائر المغلقة مثلما تحب ستكون في كل لحظة في العتمة.

ينبثق بعد ذلك من الظل جدار متوسط. لكي يتلاشى شيئاً فشيئاً لصالح مجال مُتصل. في الشرق السرير. في الغرب الكرسي. مكان إذن مقسم باستخدامها له. كم سيكون من الأفضل على جميع الأصعدة لو كان مُقطعاً داخلياً. مُسترخية تتنفس العين لكن ليس لوقت طويل. لأنه ببطء يتركب ثانية الجدار. إنه المساء. الرزة تتلألأ في الغروب. السرير يظهر بالكاد.

هي غائبة العين متعبة من الساكنة تسقط على الاثني عشر. خارجين عن رؤيتها مثلما هي عن رؤيتهم. وحيدة حيثما تستدير تحتفظ بعينها على الأرض. هنا حيث توجد قدميها

يتوقف الدرب. مساء شتاء. هذا غامض. الحقائق قديمة تماماً. نحو الأثني عشرالعين إذن إرملة في أفضل الأحوال. لا يهم على أية حال. إنها تنتصب من بعيد وجهاً لوجه مع الغروب. معطف معتم حتى الأرض. شفقة منتفخة بالزمان في الماضي. وفي النهاية وجه مضروب في جبهته بالإشعة الأخيرة. يسمن ويلتهم قبل حلول الليل.

لا حاجة أبداً للضوء من أجل رؤية العين مسرعة. قبل مجيء الليل. الأمر هكذا. هكذا يُكذب نفسه. ثم يعطش ثم ينعس تحت رموشه حقل مفتوح للغباوة. ما الذي بمقدورهم تحريكه إن لم تكن هي؟ حذار. هي التي ما عادت ترفع عينيها ترفعها وترى. ثابتون أو مبتعدون. يبتعدون. أولئك الذين رأوا عن قرب كبير يأخذون ثانية مسافاتهم. في ذات الوقت الذي يتقدّم فيه آخرون. أولئك الذين يبعدها عنهم تيهانها. لم تر أبداً خطوة تتقدم نحوها. أو إنها تنسى. وها هم يفعلون ذلك. دون أن يقتربوا. وهكذا فهم يحتفظون بها في المركز. تقريباً. ما الذي يستطيعون إذن محاصرته إن لم تكن هي؟ من دائرتهم حيث اختفت دون عائق. حيث جعلوها تختفي. بدلاً من أن يختفوا معها. وهكذا تخرفُ.

فيما تعطي العين طعامها. راقدة في عتمتها الخاصة. في العتمة العامة. في الاحتضار يراها الأمل الدائم من جديد وها هي ثانية. قلما تغيرت من النظرة الأولى. إنه المساء. سيكون دائماً المساء. ما عدا الليل. تنبثقُ هي على تخوم الحقول وتشرعُ بالعبور. ببطء بأقدام عائمة وكأنها قد فقدت مركز ثقلها. محطات مباغتة وانطلاقات برق. من هذا المشي سيحل الليل قبل أن تصل. غير أن الزمن يوقف الزمن المطلوب. يزاوج مشيتها. حيث من بداية الرحلة إلى نهايتها لا شيء إلاّ ذات الغسق. ما عدا بضعة شموع. بتصويبها كيفما اتُفق باتجاه الجنوب تلقي نحو القمر القادم بظلها الطويل الأسود. وها هم في النهاية أمام الباب والمفتاح الكبير بيدهم. وبذات الضربة الليل. عندما لن يكون المساء سيكون الليل. تعرض نفسها الرأس محنية والوجه نحو الشرق. هالة بيضاء الشعر. لا يتحرك معلقاً في الإصبع سوى ذلك المفتاح الهرم الأملس من كثرة الستعمال. مضطربة من ذهاب وإياب هزيل تتلألأ بضعف في ضوء القمر. ممسوك عليه من تحت ينساق إلى ذلك الوجه. نحو النور الخافت الذي يبعثه الملاط. كتلة هادئة منحنية برقة ملساء من قرون الذهاب والإياب. بياض

رصاصي. ليس ثمة من تجعيدة. كم يبدو وقوراً ذلك القناع القديم. يشبه أقنعة أولئك الميتين منذ زمن قريب. حقيقي مثلما تشتهيه الإضاءة. مغلقة لا تهب العيون مقلتها. سيقول المستقبل بأنها محاطة بحلقات زرقاء شاحبة . لقد تمكن البكاء أن لا يكون غريباً عنهما. لا يمكن تخيله بكاء الماضي. رموش بسواد السبج بقايا تلك السمراء التي كانت. التي كانت ربما. في بداياتها. فتاة سمراء. يقفزُ الأنف عند نداء الشفاه. الشفاه بالكاد تبدأ هذه فيغمى عليها. الملاط على صورة السماء يعتمُ. ليل أسود من الآن فصاعداً. وفي الفجر لا أحد. دون أن يتمكن المرء القول إذا كانت قد عادت إلى بيتها أو أنها رحلت ثانية نحو الظلام.

حصى مبيّضة في كل عام بإعداد كبيرة. ويمكن القول في كل لحظة. أنهم انطلقوا بالوقت المناسب إذا ما واصلوا حتى يدفنوا كل شيء. منطقة أولى بالأحرى أكثر اتساعاً سلفاً من النظرة الأولى المنظورة خطأ وفي كل سنة أكثر نوع ما. مشهد مثير تحت القمر تلك الملايين الصغيرة من القبور كل واحد متفرد. لكن أبداً ليس من عزاء يأتي منها

هي. الرحيل إذن في النهاية نحو ذلك الخطأ الآخر المُسمّى بالشمبانيا. مرعى مُخضر مرقش بالألواح المُبيضةِ حيث انسحب العشب من تحت الأرض الطباشيرية. عندما تتأمل ذلك الكلس المتورد العين تستريح من ألمها. يمكن القول في كل لحظة. في كل مكان في كل لحظة يُسودَ البياض.

العين ترجع ثانية إلى أماكن خياناتها. غائبة منذ قديم عن هنا حيث تتجمد الدموع. حرّة ما زالت لحظة لتسكبها ساخنة. على الدموع المحظوظة التي كانت عليها. متمتعة في ذات المكان بكومة المعدن البيضاء. تتكوم على نفسها دائماً لقلة الحيلة. إذا ما واصلت ستبلغ السماوات. القمر. فينوس.

من الصخرة الثقيلة تنحدر نحو الحقول. مثل الانحدار من مدرج العاب للسيرك نحو مدرج آخر. فارق يملؤه الزمن. لأنه بسرعة أكبر من سرعة الصخرة الثقيلة تغزوها التربة الأخرى الناهضة من تحت مرتفعها هي بالذات. كل هذا دون ضجة في تلك اللحظة. سيضع الزمن حداً لهذا الصمت. الصمت العظيم مساء وليل. آنذاك على طول

التخم ترتفع الضجة الخرساء لحصاة ضد حصاة. من تلك الفائضة عن الممتلىء – المفرط ضد تلك الناتئة. من بعيد لبعيد في البداية. ثم أكثر فأكثر غالباً. حتى تختلط بدحرجة متواصلة. إذ لا يسمعها أحد. ثم بعد ذلك بالقدر الذي تتسوى به المستويات لكي تضعف إلى حدود ذلك الصمت من جديد. مساء وليل. أثناء الإنتظار هاهي جالسة وأقدامها في الحقول. إذا كانت ويداها فارغتين من يعرف قد يكون ذلك من أجل القبر. أنها عائدة إذن بالأحرى. عائدة. جامدة كانت قد جعلت لصالحها عاقبة تحولها إلى حجرة. في مواجهة حدود أخرى كان بأمكان العين غلق نفسها حتى تلمح بشكل خاطىء. في النهاية يظهرون للحظة. في الشمال حيث تتخطاهم دائماً. سمراء ناعسة متوهجة. حيث تذوب في الجنة. الشعرات الطويلة البيضاء واقفة كمروحة. من فوق ومن جانبي الوجه الذي ظل هادئاً. كأنه لم يقدم أبداً من رعب قديم. وتحت ضربة الدائم نفسه. أو من واحد آخر أيضاً. الذي يترك الوجه ثلجاً. صمت في عين الصرخة. أيهما تقول؟ قول خاطىء. أي منهما؟ الاثنان. الثلاثة. هذا هو الجواب. جالسةً فوق الحصى تعرض نفسها من الخلف. انطلاقاً من حوض الظهر. الجذع

مستطيل أسود. العنق تحت باقة الدانتيل السوداء. الأبيض نصف–هالة الشعر. الوجه نحو الشمال. باتجاه القبر. تُحَدّقُ في الأفقِ. ربما. أو العينان مغلقتان تنظران للحجارة. الزعفرانات تتحجر. المساء لا ينتهي. تحصل من الوشاح على الأشعة الأخيرة. إنها لا تغير أي شيء. لا من سواد النسيج ولا من بياض الشعر. لا تتحرك هي أيضاً. في الهواء الساكن. هادىء من الفراغ هذا المساء كما هو دائماً. المساء والليل. ما عليه إلاّ أن يثبت العشب. كأنها مطوية بلا حركة. حتى اللحظة التي ترتجفُ فيها تحت العين الضاربة. ارتجافة ضعيفة قادمة من أعماقها. كذلك الشعرات. منتصبة لا تتحرك تهتز في النهاية تحت العين على حافة الهجران. والجسد الشائخ ذاته. عندما يظهر على شكل حجارة. ألاّ يهتز في الحقيقة من الرأس حد القدمين؟ لتذهب فقط وتتجمد قرب الحجارة الأخرى. تَمرُ وتعاود المرور. أي هدوء آنذاك. وأية شجاعة. تحت الهدوء الزائف للحداد. ممكن أكثر من حالة الخرافة. يمكنه إمساكه أكثر. هي والباقي. أكثر من إغلاق العين مرة وإلى الأبد ورؤيتها. هي وباقي الأشياء. إغلاقها مرة تماماً ورؤيتها وهي تموت. دون كسوفات. في الكوخ. بالصخرة الثقيلة.

في الحقول. داخل الضباب. أمام القبر. والعودة. والباقي. مرة واحدة وإلى الأبد. وهي تموت. تتخلص. المرور إلى ما يتبع. إلى الخرافة اللاحقة. عين الجسد القذرة تغلقه مرة وإلى الأبد. ما الذي يمنع؟ حذار.

بقوة الإخفاق يختلطُ فيه الجنون. بقوة الحطامات. مرئية كيفما كان كيفما أتفق قلت. خشية من السواد. من البياض. من الفراغ. لتختفي. والباقي تماماً. والشمس. أشعة أخيرة. والقمر. وفينوس. لا شيء سوى سماء سوداء. أرض بيضاء. أو بالعكس. لا شيء إلاّ الأسود والأبيض. في أي مكان في كل مكان. سوى السواد. فراغ. لا شيء آخر. تأمل هذا. ولا كلمة. أعيدت في النهاية. شيء من الهدوء..

عبرت رعب ما بعد. الأيدي. رؤية نازلة. يسترحن على أسفل البطن متشابكات الواحدة في الأخرى. في بياض صارخ. خفتهن الرصاصية ممحوة بسواد العمق. ريبة الدانتيل في الرسغين. تذكير بالياقة. تتعانقان. تسترخيان. شهيق وزفير متباطيء. والجسد هذا منتوف. فيما يديها فقط ترى الواحدة الأخرى. على أسفل بطنها وحده. ثابت

بالتأكيد. فوق الكرسي. بالقرب من المشهد. بهدوء تفكان سحرهما. لزمن طويل تحتفظان بمناورتهما. تتعانقان وتفكان عناقهما. إيقاع قلب يتألم. لحد اليأس عندما بغتة تنفصلان. بغتةً بهدوء. تبتعدان بحركة صاعدة وتثبتان بالمقلوب. ذلك هو تجويفنا. ثم بعد لحظة وكأنهما تسعيان لتغطية الخطوط تسقطان من جديد بالمقلوب وتستريحان بإنبطاح فوق أعلى الفخذين. على مسافة أصبعين من فوق الساقين. آنذاك يفتقد البنصر الأيسر. انتفاخ بلا شك في تمفصل السلامي بالبرجمة الوسطى مع إستحالة في يوم تيه انتزاع خاتم الزواج. نوع فتحة. جامدتان كحصاتين تتحديان مثلهما النظر. هل تتحسسان فقط اللحم الموجود تحت النسيج؟ لن ترتجفا إذن أبداً. هذه الليلة بالتأكيد. لا. لأنه قبل أن يكون لهما- قبل أن يكون للعين الوقت ها أن الصورة تصبح كامدة. ذنب من ذنب ماذا؟ ذنبهما؟ ذنب الفتحة؟ ذنب الصرخة؟ أية صرخة؟ ذنب الخمسة؟ الستة؟ جميعهم. كل واحد. لكل واحد الخطأ. كله.

مساء شتاء في الحقول. توقف الثلج. ليست خفيفة لحد تنطبع فيه هناك بالكاد. ما إن انطبعت هناك حتى توقفت.

فقط إلى الحد الكافي الذي يبقى فيه الأثر. لحامل الثبيتة الثلج. أين توجه رأسها أثناء هذه الإنحرافات؟ لحث المطايا أيضاً؟ أو بستقامة نحو السراب؟ حيث وقت المحطات؟ تبصرُ العين في النهاية من بعيد شيئاً كالدنس. ذلك أخيراً هو السطح بانحنائته المتصلبة حيث السرير يبدأ بالإنزلاق. تحت السماء المعتمة والواطئة الشمال يضيع. الأثنى عشر هنا يمسحهم الثلج. إذا ما رفعت عينيها قد لا ترى منهم أحداً. هي بالمقابل ملفحة بسواد نقي خالي من كل قطعة ثلج. لا يعوزهم بعد إلاّ أن يقرروا السقوط وذلك إذن ما فعلوه. في البداية واحد بعد واحد من هنا وهناك. بعد ذلك أكثر فأكثر في سقوط مباشر عبر الهواء الثابت. ببطء اختفت. مع أثرها وأثر السطح البعيد. كيف سيكون بإمكانه العودة؟ كالعصفور المهاجر. في المرفأ يقول حسناً. في الكوخ أثناء بياضها من بعيد عتمة عميقة. صمت دون المُتخيل يدمدم قطع ثلج منسحقة فوق السطح. ومن بعيد لبعيد على بعد انهيار حقيقي. رفقتها. هنا دون غلق عينها ترى من بعيد. ساكنة في الثلج تحت الثلج. الزرّارة ترتجف في مسمارها وكأن شيء لم يحدث. في مواجهة الستارة السوداء الكرسي يتنفس العزلة. في غياب مائدة على

خطها. بعيد عنها في زاوية بغتةً يظهر صندوق مرحلة. لا يقل عنها إذن عزلة. هي التي تعرف منْ الذي ينهار. وفي أعماقها هي التي تعرف الكلمة الأخيرة في النهاية. الكلمة نهاية. لكن هذه الليلة الكرسي. يبدو وكأنه في ذات المكان منذ الأبد أقل من المقعد الخالي من المسند ذي الأثر الواضح يُخيِّبُ. هي هنا جالسة تتغذى إذا كانت تتغذى هنا. العين تتغلقُ في الظلمة وتنتهي في أن تراها. في اليد اليمنى وكأنها كانت هناك تمسك بالقدح الموضوع على ركبتيها. في اليسرى الملعقة تغطس في العصيدة. أنها تنتظرُ. تدعها تبردُ ربما. لكن كلا. فقط إنها جامدة ومرة ثانية في اللحظة التي كانت تنوي فيها على الرحيل. في النهاية بحركة مزدوجة كعلامة على الامتنان تحمل ببطء القدح إلى شفتيها في ذات الوقت الذي تنحني بنفس التباطؤ رأسها نحوه. منطلقين في نفس اللحظة يلتقيان في وسط الدرب وهناك يثبتان. تصلب آخر قبل الملعقة الأولى التي يسقط نصفها في القدح. ثانية قليل منها كذلك قبل أن تشرع وتنتهي بهدوء العملية باتجاه معاكس بذات الدقة والإنسكاب كالرحيل. ها أنها ثانية جالسة عند الـــ "ميمنون" ومتصلبة كذلك. في يدها اليمنى تمسكُ حافة القدح. في اليسرى

الملعقة الغاطسة في العصيدة. ما هذا سوى البداية. لكن قبل أن تتمكن من المواصلة تشحب وتغيب. لم يبق أمام العين الجاحظة إلاّ الكرسي في عزلته. في مساء ما ثمة حمل يتبعها. حمل في مصلخ كالآخرين انفلت حتى يقتفي خطواتها. في الحاضر لكي يفنى. الحقائق قديمة جداً. إذا وضعنا المصلخ جانباً هو لا يشبه الآخرين. مغطى تماماً بالأهداب يجرّجرُ من ورائه على الأرض مؤخرته ويمنع المرء من رؤية أضلافه. بدلاً من المشي كان يتزحلق كلعبة الجر. توقف في نفس اللحظة التي توقفت فيها. وشرع بالتجوال في نفس اللحظة التي شرعت بها. إذ يتجمد مثلها يخفض مثلها رأسه بعيداً إلى الأسفل أكثر مما هو طبيعي. عثرة سوداء وبيضاء بدلاً من تخفيف الأشعة الأخيرة يرتطمان بها. آنذاك يتضح للعين حجمها الصغير. لها هي. كما يبدو بسبب ضخامة البهيمة في تنورتها. بإختصار لغز. لأنه فجأة من التناغم معاً يخض واحدهما الآخر. في تعرج نحو الصخرة الضخمة. هنا تقوم بنصف استدارة وتجلس. هل ترى الجسد الأبيض تحت قدميها؟ الرأس مرفوعة في الحاضر تتطلع أمامها في الفراغ. هي الاقراط. أو العينان مغلقتان ترى القبر. هو لا يذهب أبعد

من ذلك. وحيدة في الليل المقفل في النهاية تواصل الطريق نحو البيت. بخط مستقيم وكأنها ترى نفسها.

هل يتحتم أبداً وجود زمن حيث لا تبقى هناك أسئلة؟ تولد- ميتة إلى آخرها. قبل. مبكراً تُدرك قبل. حيث ما عاد الأمر يتعلق بالإجابة. عدم القدرة على ذلك. عدم القدرة على عدم الرغبة في المعرفة. عدم القدرة على ذلك. لا. أبداً. حلم. هذا هو الجواب.

ما الذي ينبغي فعله بالعين الخاضعة لهذا النظام. هذه القطرة – قطرة إستكتلندية. لكن لنلاحظ عدم رؤيتها ثانية. انقضى الأمر. انتهت. أو أنها هُجرتْ. هيكل عظمي وغباوة. ليس إلاّ من أجل الاسترجاع. للعالم الذي يُقال عنه مرئياً. هذا الخام. من الاشمئزاز بسرعة عاد صنع الامتلاء وأغلقه ثانية. عليها. إلى حد موتها. أو تطرح ذلك هو الجواب.

الصندوق. في زيارته لوقت طويل في الليل فارغ. لا شيء. ما عدا في اللحظة الأخيرة تحت الغبار حافة ورقة ممزقة من الجانب وكأنها منزوعة من (ميمونتو) بحبر

أسود بالكاد مقروء على صفحة مصفرة من صفحاتها كلمة يتبعها رقم. . وإلاّ عذراء. وإلاّ فراغ.Mer ou mar بحر ١٧. أو مار ١٧.

تبزغ ثانية فوق الظهر. ثابتةً. مساءً وليلاً. ثابتةً فوق الظهر مساءً وليلاً. السرير. حذار. بصعوبة على مستوى الأرض بحكم الهبوط على الركبة. الصلاة. إذا كان ثمة من صلاة. ليكن ما عليها سوى الركوع أكثر. أو في مكان آخر. أمام كرسيها. أو صندوقها. أو في تخم الصخرة الثقيلة الرأس على الحصى. إذن فراش قش على مستوى الأرض. بدون وسادة. مغطاة من جديد من الأقدام حتى الذقن بغطاء أسود لا ترفع سوى رأسها. ليس إلاّ! مساءً وليلاً دون حماية هذا الوجه. بعجلة العينين. ما إن تنفتحان. بغتةً ها هما هنا. دون أن يتحرك أي شيء. واحد يكفي. جاحظ. بؤبؤ ثاغر محاط ببخل بأزرق كامد. لا أثر للمزاج. لا أثر. بلا نظر. كأنها ما عادت تقدر على الأشياء المرئية الأقداح.

المُقفِرْ❖

Le Dépeupleur

مَقَرّ حيث يَبْحَثُ كل جسد عن مُقفره. واسعٌ كفاية لحدّ يجعل البحث نافلاً. ضيقٌ بحيث يكون كل هروب مستحيلاً. إنه الجانب الداخلي من أسطوانة منخفضةً تماماً محيطها خمسين متراً و ارتفاعها ستة عشر لخلق التناغم. ضوء. ضعفها. صفارها. حضورها الدائمي وكأن الأربعة والعشرين ألف سنتمتر من سطحها الكلي يرسل كل واحد منها شعاعه. اللهاث الذي يُحركها. يتوقف من بعيد إلى بعيد وكأنه نَفسٌ في نهايته. يتوقف الجميع حينئذ. ربما ستنتهي قريباً إقامتهم. بضعة لحظات ويشرع كل شيء من جديد. آثار ذلك الضوء للعين الباحثة. نتائج للعين التي ما عادت تبحث مثبتتاً نظرها على الأرض أو ترفعها نحو السقف البعيد حيث لا يمكنها رؤوية أحداً. دَرجة الحرارة. تنفسٌ أكثر بُطأً يجعلها تهتز ما بين الحر والبرد. تَمر من

حالة إلى أخرى في أربع ثواني تقريباً. فيها لحظات هدوء حارة نوع ما أو باردة. تلتقيان بتلك التي يهدأ بها الضوء.

يجمد حينئذٍ كل شيء. قد ينتهي كل شيء. بعد بضعة لحظات يبدء كل شيء ثانيةً. آثار لبشرات ذلك المناخ. تترقرق. تتلامس الأجساد بحفيف الأوراق اليابسة. الأغشية المخاطية ذاتها تتحسه. قبلةٌ تجعل الصوت حرياً على الوصف. أولئك الذين ما زالوا يحشرون أنفسهم هناك للمزواجة لن يبلغوا مرامهم. بيد أنهم لا لا يريدون الإعتراف به. الأرض والجدار من المطاط الصلب أو مُتماثلان. عندما يرتطمان بعنف قدم أو أو قبضة يد أو رأس بالكاد يرنان. صمت الأقدام. الضوضاء الوحيدة الجديرة بهذا الاسم تأتي من استعمال السلالم النقالة أو من ارتطام الأجسام مع بعضها أو من ارتطام الجسم الواحد بنفسه، مثلما يحدث ذلك حينما فجأة وبقوة يَضربُ على صدره. وهكذا يبقى اللحم والعظام. سلالم مُتنقلةٌ. المواد الوحيدة. متنوعة في أحجامها بسيطة فيما بينها بلا استثناء. الأصغر منها لا يقل ارتفاعه عن ستة أمتار. العديد منها يقبع في الكواليس. تستند على الجدار بطريقة قليلة التناغم.

كبار الواقفين على ذروة أكبرها يمكنهم لمس السقف بأطراف أصابعهم. تركيبة السقف إذن معروفة بمساواتها مع الأرضية والجدار. عندما يرطمه سلم صغير بالكاد يرن. السلالم المُتنقلة هذه مطلوبة للغاية. ففي أسفل كل واحد منها ثمة دائماً أو تقريباً خط صغير من الانتظار. ومع ذلك، لا بد للمرء من التمتع بالشجاعة بغية استعمالها. لأنه ينقصها جميعاً نصف الدرجات وبطريقة ضعيفة التناسق. لكن الفقدان المتوالي لثلاثة منها يرغم المرء على القيام بحركات كروباتيكية. غير أن هذا لا يحرمها من أن تكون مطلوبة للغاية ولا تغامر في أن تُختزل إلى محض ركائز مربوطة ببعضها من الأسفل ومن فوق وحسب. فالحاجة إلى التسلق واسعة تماماً. وعدم شعور المرء بها سيكون له خلاصاً نادراً. الدرجات الناقصة تقبض عليها حفنة من الأفراد من أصحاب الإمتيازات. فهم يستخدمونها جوهرياً أما لهدف عدواني وللدفاع عن أنفسهم. المحاولات المعزولة التي يقوم بها البعض بضرب رأسه في الحائط لا تؤدي في أفضل الأحوال سوى لفقدان الوعي لبضعة لحظات. هدف السلالم المتنقلة هو نقل الباحثين إلى الأعشاش. أولئك الذين ما عادوا يذهبون إلى هناك

يستخدمونها ببساطة لترك الأرضية. من المتعارف عليه أن لا يتسلق شخصان في ذات الوقت. الهارب سيكون ذا حظ سعيد إذا ما عثر على واحد منها فارغاً ليحتمي فيه وهو ينتظر مرور لحظات الغضب. أعشاش أو نخاريب. أنها مُقعرات محفورة في الجدار انطلاقاً من حزام مُتخيل يجري على نصف– ارتفاع. لا تتعلق هي إذن إلاّ بالنصف العلوي. فوهة عريضة نوع ما تقود مباشرة إلى خَزْنة ذات إتساع متنوع لكنها تكفي دائماً بفضل لعبة التمفصلات العادية لجسم ما بالنفاذ فيها وحتى التمدد من فوقها بهذه الطريقة أو تلك. إنها قائمة بصورة تَخْميسية متنافرة ومتباعدة الأقطاب بدقة لكل جانب منها سبعة أمتار على الأقل. تناغم لا يتذوقه سوى ذلك الذي يعرف بعمق بسبب معاشرته الطويلة لها مجموع الأعشاش إلى حدّ يمتلك فيه صورة ذهنية كاملة عنها. من المشكوك فيه وجود واحد كهذا. لأن لكل متسلق أعشاشه المُفضلة ويتحاشى قدر الإمكان الصعود في أعشاش غيره. البعض منها مرتبطاً بالبعض الآخر بأنفاق مُقامةً داخل سماكة الجدار ويمكنها بلوغ الخمسين متر. لكن غالبيتها لا مخرج لها غير المدخل. وكأنه في لحظة ما أصبح فتور الهمة ملحوظاً.

علينا أن نلاحظ بفضل الرؤية العقلية هذه وجود نفق طويل مهجور ومردوم. يا لنحس ذلك الجسم الذي يغامر بطيش الدخول فيه لكي يتحتم عليه بعد جهد طويل التراجع عنه إلى الوراء بالحد الذي يقدر عليه. الدراما هذه ليست في الحقيقة ذروة النفق غير المكتمل. إذ يكفي تصور ما الذي سيحدث حتماً إذا ما التقى جسمان من طرفي نفق عادي في ذات الوقت. الأعشاش والأنفاق خاضعة لنفس الإضاءة والطقس الخاضع لهما المقر بكامله. وها نحن لدينا لمحة أولى عن ذلك المقر. متر مربع للجسم الواحد أي بالجملة مئتي جسم لا زائد ولا ناقص. الآباء والأقارب القريبون والبعيدون أو الأصدقاء الكثيرون من حيث المبدء يعرف بعضهم البعض. قد يصبح التعرف عليهم صعباً بحكم الجمهور الغفير أو الظلمة. إذا ما نظرنا إليها من زاوية محدّدة تتكون هذه الأجسام من أربعة أنواع. أولاً تلك التي تجول دون توقف. ثانياً تلك التي تتوقف أحياناً. ثالثاً تلك التي لا تترك أبداً المكان الذي حازت عليه اللهم إلاّ إذا تم طردها منه ومن ثم سترمي بنفسها على أول مكان شاغر تعثر عليه لكي تتسمر فيه ثانية. هذا ليس دقيقاً تماماً. لأنه إذا كانت الحاجة للتسلق عند هؤلاء الأخرين أو المقيمين

ميتة فهي لا تخلو من رغبات غريبة في الإنبعاث. آنئذ يترك أحدهم مركزه ويذهب للبحث عن سلم متنقل فارغ أو يصطف بخيط الانتظار الأقل طولاً أو الأقرب. لقول الحقيقة يصعب على الباحث التخلي عن السلم المُتنقل. فعلى عكس ما هو متوقع المقيمون هم منْ يُربكون أكثر بعنفهم هدوء الأسطوانة. رابعاً أولئك الذين لا يبحثون أو من غير- الباحثين الجالسين في غالب الوقت وظهورهم إلى الحائط بنفس تلك الوضعية التي انتزعت من "دانتي" واحدة من ابتساماته الشاحبة النادرة. بتعبير من غير الباحثين وبالرغم من الهوة التي يقود لها ذلك التعبير من المستحيل على المرء في النهاية الفهم منه شيئاً آخر غير الباحثين- القدامى. ولكي نجعل هذه الفكرة تفقد جزءاً من حدتها يكفي افتراض رغبة الباحث التي لا تقل في إمكانية انبعاثها عن إمكانية السلم المُتنقل ووفقاً للأنظار التي تبدو على كل حال وكأنها قد إنخفضت إلى الأبد أو إنهاء تلك القوى الغريبة التي تجعل المرء يحتدم بغتةً من جديد ما بين الوجوه والأجساد. لكن سيبقى منها دائماً ما يكفي لكي ينمحي عند هذا الشعب الصغير بمُهل طويلة نوع ما آخر أثر من حوافزه. نواح لحسن الحظ غير مسموع بسبب من

إطالته وحالات اليقظة المفاجئة التي توازنه جزئياً وعدم أكتراث المعنيين المخدرين أما بالحماس الذي ما زال يقطنهم أو بسبب من حالة الضجر التي بلا شعور بلغوها. لكنهم أبعد من أن يتخيلوا حالاتهم النهائية حيث سيُسمر كل جسد وكل عين فارغة تصل إلى هناك من غير علمهم وسيصيرون عما هم عليه دون معرفتهم. حينئذ سوف لن تكون لا ذات الإضاءة ولا نفس المناخ ومن دون أن يكون بالإمكان التنبأ بما سيكونا عليه. غير أنه بالإمكان تصور الأولى مطفئةً لإنتفاء وجودها والآخر مثبت إلى جوار درجة الصفر. في الظلام البارد للجسد الساكن. هذا بشكل واسع ما يخص تلك الأجسام منظوراً لها من زواية أولية وما يتعلق بتلك الفكرة ولواحقها إذا ما أحتفظ بها المرء. داخل أسطوانة لها خمسون متراً كمحيط وستة عشر كإرتفاع من أجل التناسق ولنقل مئتي متر مربع لسطحها بكامله منها ثمنمائة للجدار. ودون حسبان الإعشاس والأنفاق. حضور دائمي لإضاءة ضعيفة صفراء يُربكها ذهاب وإياب دوخاني من طرف إلى آخر متلامسين. درجة حرارة متحركة من إضطراب مماثل لكنه أبطأ بثلاثين أو أربعين مرة ما يجعله يهبط بسرعة من أعلى نظام الخمسة

وعشرين درجة إلى أعلى نظام الخمس درجات حيث ذلك التنوع المُنتظم لخمس درجات في اللحظة. هذا ليس دقيقاً تماماً. لأنه من الواضح بأن الفرجة ما بين طرفي المكوك يمكن أن تهبط إلى درجة واحدة فقط. بيد أن ذلك السكون لا يدوم أبداً أكثر من لحظة. فمن بعيد إلى أبعد وقفة لذبذبتين تابعتين دون شك لذات المحرك الواحد وإنطلاقهما سوية مرة أخرى بعد هجعة ذات ديمومة متنوعة يمكن أن تصل إلى أثنى عشر ثانية. تعليقٌ يتناظر مع كل حركة في الأجسام الداخلة في حركة وتيبس متضاعف في الأجسام الساكنة. المواد الوحيدة خمسة عشر سلم متنقل بسيطة القسم الأكبر منها يقبع في الكواليس مستنداً على الحائط وما بينها مسافة غير منتظمة. في النصف العلوي من الجدار من فوق كل محيطه مطروحة على شكل خماسية من أجل التناغم عشرون عش يرتبط العديد منها ببعضه عبر أنفاق. على طول الوقت هناك لغيط أو بالأحرى فكرة سارية تقول ثمة من مخرج. أولئك الذين كفوا عن تصديق هذا ليسوا في مأمن من تصديقه ثانيةً وفقاً للفكرة القائلة بأنه مهما طال به الزمن الكل هنا يموت ولكن بموت شديد التدرج ولقول كل شيء من التموج بحيث لا يفلت منه حتى

الزائر. عن طبيعة ذلك المخرج وفيما يتعلق بمكانته هناك رأيان رئيسيان يُقسمان من دون أن يجعلا جميع أولئك الذين ظلوا مخلصين لذلك الإيمان القديم متعارضين. بالنسبة للبعض لا يمكن أن يكون الأمر أكثر من ممر مخفي يبدأ بأحد الأنفاق ويؤدي مثلما يقول الشاعر إلى منافي الطبيعة. الآخرون يحلمون بفتحة مُغطاة في مركز السقف تؤدي إلى مدخنة ما زالت تلمع في نهايتها الشمس وغيرها من النجوم. التقلبات شائعة في كل الاتجاهين إلى حدّ أن ذلك الذي لا يقسم في هذه اللحظة إلاّ باسم النفق يمكنه تماماً في اللحظة التي تعقبها أن لا يقسم إلاّ باسم الفتحة لكي يُخطيء نفسه من جديد بعدها بلحظة. ومن ثم ليس هناك من شك بأنه من بين هذين القسمين الأول هو منْ يتخلى لصالح الثاني. لكن بطريقة بطيئة وغير متواصلة وبطبيعة الحال ضعيفة التأثير على سلوكية البعض منهم كما على البعض الآخر إلى حدّ ينبغي على المرء أن يكون داخلاً في سرهما إذا ما أراد فهمها. إنزلاق كهذا ينتمي لمنطق الأشياء. فهولاء الذين يؤمنون بوجود مخرج يمكن بلوغه مثلاً انطلاقاً من نفق ما قد يجدونه وحتى دون أن يحلموا باستعارته يمكن أن تغويهم مسألة

اكتشافه. أمّا أنصار الفتحة فهم بمنأى عن مثل ذلك الإزعاج الشيطاني ما دام مركز السقف بعيد المنال. وهكذا يتزحزح الخروج من النفق إلى السقف حتّى قبل أن يكون موجوداً. وها نحن لدينا صورة أولية عن ذلك الإيمان الغريب بحد ذاته وبالوفاء الذي يولده في العديد من القلوب المأخوذةِ به. سيكون نوره غير المجدي آخر من يفارقهم إذا ما كان الظلام هو ما ينتظرهم. كبار الواقفين على أكبر سلم متنقل مفتوح على سعته ومسنود على الجدار يمكنهم أن يلمسوا بأطراف أصابعهم حافة السقف. لنفس الأجسام نفس السلم المُتنقل المسنود شاقولياً في وسط الأرضية لتوفير مساحة نصف متر يمكنه أن يتيح لهم مثلما يشتهون ارتياد المنطقة الخرافية المُسماة المعصومةِ والتي هي من حيث المبدأ ليست كذلك البتة. لأن مثل هذا اللجوء إلى السلم المُتنقل شيء يمكن فهمه. إذ قد يكفي عشرون متطوع عازمون على توحيد جهودهم ليحتفظوا به في حالة توازن وبمساعدة سلالم مُتنقلة أخرى تحل محل السيقان إذا ما اقتضى الأمر. لحظة أخوية. لكنها خارج هبات العنف المشتعلة تظل غريبة عليهم كغربتها على الفراشات. ليس لانتفاء عاطفة القلب أو الذكاء ولكن بحكم المثالية التي يبقى

كل واحداً منهم ضحية لها. ذلك ما يكفي بالنسبة لتلك المنطقة المعصومة حيث يختفي من عين عشاق الأسطورة أي مخرج باتجاه السماء والأرض. استخدام السلالم المُتنقلة تتحكم فيه تقاليد ذات أصول غامضة تشبه بصرامتها وبما تفرضه على المتسلقين القوانين. هناك إنتهاكات تُثير ضد المُذنب غضباً جماعياً مُدهشاً بالنسبة لكائنات تظل بمجموعها مسالمة وضعيفة الإهتمام بعضها بالبعض الآخر خارج القضية الكبرى. القسم الآخر على العكس من هذا لا يُعكر حالة اللامبالاة العامة. هذا ما هو غريب تماماً من الوهلة الأولى. فكله يعتمد على منع التسلق بأعداد على نفس السلم المُتنقل. فإذا لم ينزل منه ذلك الذي يستخدمه على الأرضية يظل منْ يعقبه محروماً منه. ولا جدوى من تصور حالة الفوضى التي ستعم عند غياب هذه القاعدة أو في حالة عدم الاحتفاظ بها. لكن لأنها قائمة من أجل راحة الجميع لا يمكن القول ينبغي تطبيقها بحذافيرها ولا بعدم تخويل المُتسلق غير الحاذق بالاحتفاظ بسلمه المُتنقل أكثر مما هو معقول. لأنه إذا لم يكن هناك كابح ما قد يُبقى ذلك الذي استحوذ عليه الوهم بالمكوث في عش أو نفق ما بصورة دائمية على سلم عاطل إلى الأبد. وإذا ما تبعه

آخرون مثله وهذا ما سيقومون به حتماً سنحصل حينئذ على مشهد من مئة وخمسة وتسعين متسلقاً مطروح منها الخاسرين المنذورين للبقاء على الأرضية إلى الأبد. وبغض النظر عما سيتضمنه وجود إكسسوارات غير مستخدمة من ضرر. من المتعارف عليه إذن أن يعود السلم المُتنقل بعد تجاوز مهلة يصعب تحديدها لكن بمقدور كل واحد قياسها إلى حدّ الثانية تقريباً إلى نفس الوضعية وضمن ذات الشروط التي يجد فيها نفسه ذلك الذي يريد أن يتسلق والتي يمكن معرفتها بسهولة من وضعية السلم المقلوبة و تباً لمنْ يغش. فموقف هذا الأخير في الواقع عند فقدانه لسلمه المُتنقل صعب ويبدو أن تمكّنه من العودة ثانية إلى الأرضية شيء مستبعد. لكن لحسن الحظ سيتمكن من الهبوط عاجلاً أو آجلاً وفقاً لوضعية أخرى مفادها أن النـــزول هو أسهل في مطلق الأحوال عن الصعود. لذا ليس عليه سوى مراقبة فوهة عشّه ليرى إذا ما كان أحد السلالم يعرض نفسه لكي يستعيره بكل اطمئنان ومع تأكده بأن ذلك الذي يجد نفسه على الأرضية على أهبة الصعود سيُخلي له المكان. فأتعس ما يمكن أن يتعرض له هو أن يطول إنتظاره بسبب من حركية السلام المتنقلة. إذ من

النادر في الحقيقة أن يرغب ذلك الذي جاء دون نية في الصعود أن يتسلق إلى نفس العش الذي كان فيه منْ سبقه وذلك لأسباب جلية ستظهر في حينها. سيذهب إذن مع السلم المقلوب بعد إرجاعه إلى حالته الأولى ووضعه تحت واحد من الأعشاش الخمسة المعروضة عليه وذلك بحكم الفارق ما بين عدد هذه الأخيرة والسلالم. ولكي نعود إلى تعيس الحظ الذي تجاوزَ مُهلة من الواضح أن فرصه في النزول قد تعاظمت مع أنها لم تتضاعف إذا ما كان عنده إضافة إلى النفق عشين للمراقبة. بالرغم من ذلك حتى في هذه الحالة عليه أن يقرر إذا ما كان النفق طويلاً للرهان على أحد العشين وذلك خشية أن يكون أحد السلالم المتنقلة قد أصبح شاغراً أثناء قطعه للمسافة ما بين العش الأول والثاني. بيد أن السلالم لا تُستخدم فقط من أجل الوصول إلى الأعشاش والأنفاق فأولئك الذين ما عاد هذا يستهويهم ولو بشكل عابر يستخدِمونه بغية الإقلاع عن الأرضية وحسب. فهم يصعدون ويقفون على الأرتفاع الذي يختاروه بأنفسهم لكي يستقروا هناك غالباً في وضعية الوقوف مقابل الجدار. لعائلة المتسلقين هذه يحدث أيضاً تجاوز المهل المحددة. في هذه الحالة من المعلوم أن يصعد ذلك الذي له

الحق الآن باستخدام السلم ليناول المُذنب ضربة أو عدة ضربات على الظهر لتذكيره بالواقع. فالأمر لا يتطلب أكثر من تلك الضربات إذ سرعان ما يحث الخطى للنزول يسبقه من سيأخذ مكانه و الذي ليس عليه فيما بعد سوى الإستيلاء على السلم ضمن الشروط المعهودة . طواعية الغشاش هذه تُبيّن بإن الإنتهاك لم يكن متعمداً لكنه يرجعُ إلى خلل في توقيته الداخلي ومن البساطة في مكان فهمه وبالتالي مسامحته. لهذا فإن ذلك الخطأ الذي هو بالمناسبة قليل الحدوث من ناحية أولئك الذين يتسلقون حتى الأعشاش والأنفاق أو من جهة هؤلاء الذين يظلون واقفين على السلم المتنقل لا يؤدي أبداً إلى ذلك الغضب المُكرس ضد أولئك التعساء الذين يفكرون بالتسلق بدورهم قبل نهاية المُهل والذي يمكن من ناحية أخرى تقديم تفسير لتعجلهم وبالتالي مسامحتهم بنفس الطريقة التي يُسامح بها الطرف الآخر. شيء كهذا يثير الفضول في الواقع. غير أن الأمر يتعلّق بالمبدأ الأساسي الذي يُحَرّمْ تسلق مجموعة في آن ويعجل انتهاكه المُتكرر ذهاب الإسطوانه بسرعة إلى الجحيم. فيما لا يضر الرجوع المُتأخر إلى الأرضية سوى ذلك الذي يتأخر. تلك هي اللمحة الأولى عن قانون

المتسلقين. كذلك لا يتم التنقل اعتباطياً لكن دائماً باقتفاء الجدار على شكل دوامة . ثمة هنا أيضاً قاعدة قاسية كتلك التي تمنع تسلق أكثر من واحد في آن ولا ينبغي كذلك انتهاكها. لا شيء أكثر طبيعية من ذلك . إذ لو سُمحَ بنقل السلم المتنقل باسم الطريق الأقصر عبر جمهرة الناس أو بمحاذاة الجدار بالاتجاهين اعتباطياً لسرعان ما أصبحت حياة الأسطوانة مستحيلةً . لذا فقد خُصص للحمالين على طول الجدار ممراً بعرض متر تقريباً. يبقى هناك أيضاً أولئك الذين ينتظرون دورهم للتسلق والذي ينبغي عليهم تحاشي المراوحة في الحلبة بحد ذاتها وذلك برصهم لطوابيرهم على الجدار وتضييق أبدانهم أكثر ما يمكن. من المثير للاستغراب ملاحظة وجود عدد من المُقيمين جالساً أو واقفاً عكس الجدار. فمع أنهم يمكثون عملياً كالموتى فوق السلالم أو يشكلون مصدر مضايقة بالنسبة لحركة التنقل كما لحالة الإنتطار تتم بالرغم من هذا مسامحتهم. الحقيقة هي أن ذلك النوع من أنصاف الحكماء الذي تكون فيه كل الأعمار ممثلة يحرك عند أولئك الذين ما زالوا مُثارين إهتماماً خاصاً حتى لا نقول عبادةً. فهم يتشبثون به باعتباره تمجيداً يستحقونه وبالتالي يصبحون حساسيين

بصورة مرضية حيال أي تقصير يُلحق به . فإذا ما داس أحدهم قدم باحث مقيم بدلاً من أن يشبخها قد يُولد ذلك غضباً يهز كل الأسطوانة. يلتصق بالجدار أيضاً أربعة أخماس الخاسرين سواء كانوا في حالة جلوس أو وقوف. إذ يمكن للمرء المشي من فوقهم دون أن يتحركوا. لنلاحظ في النهاية العناية التي يتخذها الباحثون في الحلبة حتى لا يطفحوا على مكان المتسلقين . فحين يكونوا قد تعبوا من البحث عبثاً ضمن الحشد و انعطفوا باتجاه الدرب فذلك من أجل اقتفاء حوافيه المُتخيلة ببطء في ذات الوقت الذي يلتهمون فيه كل ما يصادفونه هناك. فحلقتهم الضيقة المُعاكسة لتيار الحمالين خلقت درباً ثانياً ضيقاً يحترمه الباحثون الكبار بدورهم. ما تتم إضائته بصورة مقبولة ويُنظر إليه من فوق قد يعطينا أحياناً انطباعاً عن حلقتين صغيرتين تتحركان باتجاهين مُتعاكسين من حول الجمهرة المركزية. جسمٌ واحدٌ لكل متر مربع نافع لنقل مئتي جسم رقم لا يزيد و لا ينقص. أجسام من كلا الجنسين ومن جميع الأعمار بدءاً بالشيخوخة وحتى أدنى الأعمار. الرضع الذين ما عادوا يرضعون يبحثون بأعينهم وهم في الأحضان أو يركعون على الأرض بوضعيات باكرة.

الآخرون المتقدمون بعض الشيء في العمر يزحفون على قوائمهم الأربعة ويبحثون بين السيقان. تفصيلة مضحكة عن ذلك امرأة بشعرها الأبيض ما زالت شابة إذا ما حكمنا عليها من ساقيها المستندتين على الجدار والعينين المغمضتين إلى حد بعيد تشد ميكانيكياً لصدرها رضيع يتحرك حتى يتمكن من الاستدارة برأسه والنظر من ورائه. غير أن الصغار بمثل عمره قليلو العدد. فلا أحد ينظر في نفسه إن لم يكن هناك أحد. العيون المطأطئة أو المُغلقة تعني التخلي وأنها ما عادت تنتمي إلاّ إلى الخاسرين. وبدقة أكبر يمكن عدها على أصابع اليد وهي ليست بالضرورة في وضع ساكن. إذ يمكنها التجول ما بين الجمهور من دون أن ترى شيئاً. إذ لا شيء يميزها بالعين المجردة عن تلك الأجسام التي ما زالت محتدمة. هذه الأخيرة تتعرف عليها وتدعها تمر.يمكنها الإنتظارعند قاعدة السلالم المتنقلة وحينما يحين وقتها للتسلق تصعد نحو الأعشاش أو ببساطة تترك الأرضية. بمقدورها الزحف بتلمس في الأنفاق في بحثها عن اللاشيء. لكن التخلي عادة ما يُثبتها في المكان كما في الوضعية. فهذه الأخيرة المرتفعة غالباً هي ما يميزهم إن

كانوا جالسين أو واقفين عن الباحثين الجالسين والذين يلتهمون كل ما يمر أمامهم من أجسام ومن دون أن يديروا بالضرورة رؤوسهم . فسواء كانوا جالسين أو واقفين فهم ملتصقون بالجدار ما عدا واحد مقبوض عليه في وسط الحلبة متجمداً على قدمه وسط المُهتاجين . هؤلاء يعرفونه ويتحاشون مضايقته . إنهم دائماً عرضةً لانعطفات بصرية محمومة مثل أولئك الذين تخلّوا عن السلم المُتنقل فجأةً يعودون إليه . لقول الحقيقة القليل الممكن في الأسطوانة أمّا إنه غير كائن أو في القليل الأقل لا شيء بكامله إذا ما تمّ التمسك بهذه الفكرة . تشرع بغيةً العيون في البحث جائعة كاليوم الأول القصي عن التفكير إلى أن تُغلق فجأة بدون أي سبب ظاهر أو يسقط الرأس. وكأن الأمر يشبه أخذ المرء من كومة من الرمل المحمي ضد الرياح ثلاث ذرات كل سنة على اثنين ليضيف في السنة التي تعقبها ذرتين إذا ما تم التمسك بهذه الفكرة .

فلو كان للمهزومين ثانيةً درباً يواصلونه ما الذي يمكن قوله بالنسبة للآخرين وأي إسم يمكن اعطائهم إن لم يكن ذلك الإسم الجميل الباحثون. لا تتوقف غالبيتهم أبداً عن

الحركة اللهم إلا لأنها تنتظر سلماً مُتنقلاً أو عندما تراقب من أحد الأعشاش. آخرون يتوقفون لكن من دون أن يكفوا عن البحث في أعينهم. أمّا فيما يتعلق بالباحثين الجالسين فإذا كانوا قد كفوا عن الدوران فذلك لأنهم استنتجوا أن من صالحهم البقاء في المكان الذي ربحوه وإذا كانوا قد توقفوا تقريبا عن الصعود في الأعشاش والأنفاق فذلك لكثرة ما صعدوا إليها من دون جدوى أو لأنهم صادفوا فيها الكثير من اللقاءات الخائبة. قد تنظر الفطنة لهولاء المهزومين اللاحقين وقد تواصل تصويبها بأن تحكم على أولئك الذين يتحركون دون هوادة بأنهم عاجلاً أو آجلاً سينتهون البعض منهم كما البعض الآخر كنهاية أولئك الذين توقفوا وحتى هؤلاء سينتهون كالجالسين وبأن الجالسين سينتهون إلى مهزومين ومن المنتي مهزوم الذين هم الآن تحت اليد سينتهي كل واحد عاجلاً أو آجلاً بدوره في أن يكون مهزوماً والمهزوم إلى ممسمر مرة وإلى الأبد كل واحد في مكانه وفي موقعه . لكن إذا ما أعطينا أرقاماً نظامية لهذه العوائل فستكشف لنا التجربة أنه بإمكاننا المرور من الأولى إلى الثالثة وذلك بالقفز على الثانية ومن الأولى إلى الرابعة بالقفز على الثانية أو الثالثة أو كلتاهما ومن الثانية

إلى الرابعة بقفزنا على الثالثة. من الجهة الأخرى يسقط الذين لم تتم هزيمتهم عبر انقطاعات طويلة دائماً وبسرعة في وضعية الجالسين الذين بدورهم تغوي الأضعف منهم رغبة العودة ثانية إلى السلم المتنقل مع أنهم ظلوا أمواتاً في الحلبة. لكن ما عاد يتحرك أولئك الذين يتوقفون شيئاً فشيئاً لكن من دون أن يكفوا عن البحث بأعينهم. في ساعة الشروع الضرورية إذن كالنهاية يطوف الجميع دون كلل وبلا توقف بما في ذلك الرضع وذلك بالقدر الذي يكونوا فيه محمولين بطبيعة الحال باستثناء أولئك الذين كانوا ينتظرون بدءاً عند أسفل السلالم المتنقلة أو الذين يراقبون من الأعشاش أو المتجمدين داخل الأنفاق لكي يصغوا بشكل أفضل ومن ثم يطوفون لوقت طويل يستحيل قياسه قبل أن يتوقف الأول ثم يعقبه ثانٍ وهكذا دواليك . لكن ما يحصل في الساعة التي نحن بها الوحيدة التي بمقدورها حساب عدد أولئك الذين ظلوا أوفياء والذين لا يكلون عن الحركة ومن دون أن يمنحوا أنفسهم الحق في أقل ما يمكن من الراحة و أولئك الذين يتوقفون شيئاً فشيئاً والجالسين وما يُسمى بالمهزومين يكفي التأكيد بأنه في الساعة التي نحن بها بفارق جسم واحد تقريباً وبالرغم من العجالة

والعتمة بأن الأوائل هم في عددهم ضعف الثانين والذين يتفوقون بعددهم ثلاث مرات كالثالثين وهؤلاء أربعة أضعاف الرابعين أي خمسة مغلوبين بالكسر والجمع. الأباء والأصدقاء ممثلون بصورة جيدة وبغض النظر عن المعارف العاديين . فالعجالة والعتمة تجعل التعرف أمراً صعباً. فعلى بعد خطوتين يجهل الزوج زوجته حتى لا نتكلم إلاّ عن العلاقة الحميمية . لا بدّ لهم إذن من الاقتراب من بعضهم أكثر إلى حد أن يتلامسوا ويتمكنوا من تبادل نظرة. لكن أن يعودوا إلى نفس حالتهم السابقة فذلك ما لا يظهر. فمهما كان الشيء الذي يبحثون عنه لن يجدوه .

ما يُثير الانتباه في البدء داخل ذلك الظل هو الإحساس باللون الأصفر حتى لا يقول المرء الكبريت بسبب من تداعي الأفكار. ومن بعد الذبذبة المُنتظمة والمتواصلة بسرعة لا تتجاوز أبداً سرعة خفقان القلب القلب اللامحسوسة. وفي النهاية بعد مضي وقت طويل وشيئاً فشيئاً فجأة تهدأ. هذه الانقطاعات النادرة والقصيرة هي في الحقيقة ذات تأثير دراماتيكي لا يمكن التعبير عنه وهذا أقل ما يمكن قوله .

أن المثارين الذين يظلون مسمرين في الأماكن في وضعيات غالباً ما تكون متطرفة وسكونية المغلوبين الجالسين المضروبة بعشرة تُظهر كوميدية الإثارة التي يعلنون عنها عادةً. قبضات الأيدي التي على وشك الضرب تحت تأثير الغضب أو الخيبة تجمد عند نقطة معينة من النقوس لكي لا تتحقق الضربة أو سلسلة الضربات إلاّ بعد أن يكون قد مرٌ الإنذار. وبالمثل أولئك الذين تتم مفاجئتهم وهم على وشك التسلق أو حمل السلم المُتنقل أو ممارسة الحب المستحيل أو الراكنين إلى عشوشهم أو الزاحفين في الأنفاق كل حسب طريقته ودون الحاجة للدخول في التفاصيل. لكن بعد عشر لحظات يعود الإرتعاش من جديد وفي ذات اللحظة يدخل كل شيء ضمن النظام. التائهون يشرعون ثانية في التيه والساكنون يُريَحونْ أنفسهم. المقترنون كأزواج يأخذون الحلقة ثانية وتتحرك القبضات. الضجة التي كانت قد توقفت وكأنها انقطعت عن المُوَصّلْ تملأ الأسطوانة من جديد. من بين كل مكوناتها تنتهي الأذن بسماع أزة حشرة هي أزة النور نفسه التي لا تتغير. الفاصل ما بين الطرفين الداخلين في الذبذبة لا يتجاوز شمعتين أو ثلاث. وهذا ما يجعل الإحساس بالأصفر

يتضاعف بالإحساس بالأحمر. باختصار إضاءة لا تعتم وحسب بل تخلط كل شيء. ليس ثمة ما يمنع على التأكيد بأن العين تنتهي بالاعتياد على هذه الظروف وتتبناها لو لا أن ما حدث هو النقيض تحت شكل التدهور التدريجي للرؤية المُخربةِ في الأخير من الأحمرار القاتم والمُهتز وبالجهد الذي لا يكل والخائب دائماً وبغض النظر عن الكآبة الأخلاقية المُؤثرة على العضو. وإذا كان بالإمكان متابعة ذلك لفترة طويلة بعينين زرقاوتان بالأحرى على أساس أنهما أسرع عطباً سيلاحظ المرء بأنهما تجحظان بصورة أكبر ودائماً ما تمتلئان أكثر فأكثر بالدم وتتسع الأحداق إلى حد افتراس القرنية بالكامل. من الواضح أن كل هذا يحدث ضمن حركة بطئية للغاية قلما يجري الإحساس بها إلى حد لا يلاحظها حتى أولئك الذين يعنيهم الأمر إذا ما قبلنا بفكرة كهذه. أمّا بالنسبة للكائن المفكر الذي ينحني بهدوء من فوق كل تلك المُعطيات والبديهيات سيكون من الصعوبة عليه حقاً في نهاية تحليله أن لا يسقط خطأً في الحكم بأنه بدلاً من استخدام تعبير الخاسرين المنطوي فعلياً على القليل من التعاطف المزعج كان من الأجدر الكلام باختصار عن عميان بالأحرى. فبعد مرور

الاندهاشات الأولى في النهاية تظل تلك الإنارة ذات خصوصية فبدلاً من إضاءة مصدراً أو أكثر من المصادر المرئية أو المخفية تظهر وكأنها تنبثق من كل جانب وفي كل مكان في آن معاً وكأن المجال برمته قد أصبح مُضاءاً بما في ذلك جزيئات الهواء التي تتحرك فيه. إلى حدّ تبدو فيه حتى السلالم المُتنقلة وكأنها هي منْ يعطي النور بدلاً من تلقيه لو لم تكن كلمة نور في غير مكانها. وبالنتيجة الظلال الوحيدة هي تلك التي تخلقها الأجساد الغامضة بضغطها البعض على البعض الآخر تلقائياً أو بحكم ضرورة كما يحدث مثلاً حينما يكون الظل فوق ثدي لكي يُحجب عنه النور أو عندما تُوضعَ يداً معتمة من فوق عضو جنسي تَضَيعُ فيه فجأة حتى راحة اليد. أما فيما يتعلق بالمُتسلق الوحيد من فوق سلمه المُتنقل أو عندما يصل إلى عمق نفق ما سترتعد كامل بشرته بالأصفر والأحمر كذلك وحتى بعض الثنايا والزوايا بالقدر الذي يدخلها الهواء. وبالنسبة للحرارة فهي بين حدين قليلا التقارب من بعضهما والسرعة ضعيفة جداً إلى حد تذبذبها ما دامت أنها لا تستغرق أقل من أربعة لحظات للوصول إلى أدنى أرتفاع لها والذي هو خمس درجات وإلى أعلى

ارتفاع لها والذي هو خمسة وعشرون أي بما معدله في المتوسط خمس درجات في اللحظة وحسب. هل هذا يعني بأنه في كل لحظة تمر هناك ارتفاع وهبوط خمسة درجات دون زيادة ولا نقصان؟ ليس بالدقة. إذ من الواضح بأنه في لحظتين محدّدتين في أعلى أو في أسفل السلم أي بدءً بدرجة واحد وعشرين في اتجاه الارتفاع وأربعة بالاتجاه المُعاكس لا يمكن بلوغ تلك المسافة. إذن لا يمكن إلاّ في سبع درجات على ثمان من فتّرة الذهاب والإياب حتى يتمّ إخضاع الأجساد إلى نظام الحدّ الأعلى من الحرارة أو البرودة وهذا ما يعطينا بفضل الزيادة أو بشكل أفضل عن طريق التقسيم ما بين اثنى عشر إلى ثلاثة عشر عاماً من الاستراحة في كل قرن ضمن هذا الميدان. ثمة أولاً شيء مقلق يتعلق بالبطء النسبي لهذا المكوك إذا ما قُورن بذاك الذي سيُطلق ذبذبة النور.

بيد أن هذا القلق سرعان ما يبدد التحليل. إذ يكفي قليلاً من التفكير حتى نعرف بأن الفارق ليس بين السرعات ولكن بين المجالات المقطوعة. وإذا كان ذلك المجال المطلوب من أجل مقياس الحرارة قد تم اختزاله إلى ما يعادل قيمة

بضعة شموع لا يبقى هناك عموماً ما يمكن اختياره بين التأثيرين. بيد أن ذلك لا يقدم أية خدمة للأسطوانة. كل شيء إذن هو في طريقه الصحيح. سيما وأن الإعصارين يشتركان بنقطة واحدة وهي عندما ينقطع الواحد منهما وكأنه انقطع بالسحر ينقطع الآخر أيضاً بصورة مفاجئة وكأنهما مشدودان في ناحية ما بنفس المُوَصِّل. ذلك لأن الأسطوانة وحدها ما يوفر الطمأنينة أما في الخارج فليس هناك سوى الغموض. وهكذا تعرف الأجساد من بعيد إلى بعيد عشر ثوانٍ من الحرارة المستمرة أو النداوة أو ما بين الاثنين ودون أن نتمكن من عد هذا راحة ما دام التوتر على أشده في مكان آخر.

يحتوي عمق الأسطوانة على ثلاثة مناطق بحدودها الدقيقة عقلية كانت أو متخيلة ما دامت غير مرئية بالعين المجردة. أولاً ثمة نطاق خارجي بعرض متر تقريباً مُكرس للمتسلقين وتلتقي فيه أيضاً بغرابة غالبية الجالسين أو المهزومين . يليه نطاق داخلي بالكاد أضيق من الآخر حيث يتحرك ببطء على الطريقة الهندية أولئك الذين بعد تعبهم من البحث في المركز ينعطفون نحو المحيط. وفي

النهاية الحلبة بحد ذاتها تمثل سطحاً بمئة وخمسين متراً مربعاً بالدقة وتتصيد للانتخابات العدد الأكبر. إذا ما أعطينا لهذه المناطق الثلاث أرقاماً نظامية سيكون من الواضح بأنه من الثالث إلى الثاني أو العكس يمكن للباحث المرور بسهولة فيما يُحتم عليه الوصول إلى الأول أو حتى الخروج منه تدريباً خاصاً. مثال من بين آلاف الأمثلة على التناغم السائد في الأسطوانة ما بين النظام والفلتان. الوصول إلى مكان المتسلقين إذن ليس مجازاً إلاّ في حالة ترك أحد هؤلاء مكانه للإلتحاق بالباحثين في الحلبة أو بشكل إستثنائي بولئك الذين هم في منطقة الوسط. لكن إذا كان نادراً رؤية منْ يخترق هذه القاعدة فهذا لا يعني أنه لا يحدث أحياناً وذلك حينما لا يقاوم باحث مُهيج الأعصاب نداء الأعشاش والأنفاق فيحاول التسلل عند المتسلقين دون أن يكون التحرك مسموحاً به. حينئذ يتم إرجاعه حتمياً من قبل الصفوف الأقرب من ذلك التجاوز وينتهي الأمر هنا. على باحث الحلبة الراغب في الذهاب عند المتسلقين إذن التقاط الفرصة السانحة عند أولئك الذين هم في الوسط أو في صفوف الباحثين-المراقبين أو المراقبين وحسب. ذلك كل شيء فيما يتعلق بالوصول إلى السلالم المُتنقلة. في

الاتجاه المعاكس المرور ليس شاغراً هو الآخر وما أن يكون عند المتسلقين إلاّ وينبغي على المراقب أن يبقى مدة هناك لنقل على الأقل وقتاً غاية في التنوع يحتاجه كل من يريد التحرك من مكانه في الصف ليكون في مقدمة خط الانتظار. لأنه إذا كان كل جسم حراً بالتسلق أو عدمه فهو أيضاً ملزماً بالدقة للذهاب إلى نهاية صف الانتظار الذي أختاره طواعيةً .

أية محاولة لتركه قبل الأوان يردها بقوة أولئك الذين يشكلون جزءً من الانتظار ويُعاد المذنب إلى مكانه في الخط. لكن ما أن يصل إلى قدم السلم المتنقل ومن غير انتظار يستحوذ عليه باستدارة واحدة نحو الأرضية حتى ينطلق للالتحاق بباحثي الحلبة أو استثنائياً بمراقبي المنطقة الثانية ومن دون أن يواجهة معارضة.

وبالتالي فإن الخط الأول من الخطوط هو الأكثر استعداداً لخلق الفراغ المرغوب به تماماً والذي يترقبه منْ يجدون أنفسهم في المنطقة الثانية والمنشغلين بالانتقال إلى الأولى. لا تتوقف مواضيع المراقبة إلاّ عندما يكفون هم من

ممارسة حقوقهم في السلم المتنقل وذلك بأخذهم له على عاتقهم. إذ يمكن للمتسلق الوصول إلى مقدمة الصف بإرادة صلبة على التسلق ورؤية هذه الأخيرة تذوب وتحل محلها الحاجة بالمغادرة من دون أن يُقرّر إلاّ في اللحظة الأخيرة فيما يكون منْ سبقه قد نزل بدءً ويكون السلم المتنقل ضمنياً من حظه في النهاية. كذلك علينا ملاحظة الإمكانية القائمة بالنسبة للمتسلق في ترك الصف ما إن ينفذ صبره لكن من دون مغادرة المنطقة. ما عليه في هذه الحالة سوى الالتحاق بصف آخر من الصفوف الأربعة عشر الموضوعة في خدمته أو حتى في أن يقف في آخر صفه. لكن من النادر أن نجد أولاً جسماً يترك صفه ومن ثم يبقى في المنطقة بعد ما غادر ذلك الصف. لذا فالمتسلقون ملزمين على البقاء الوقت الكافي للانتقال من مكانهم في الخلف إلى المقدمة من الصف الذي أختاره. زمن يتنوع وفقاً لأهمية ذلك الصف والانشغال الطويل بمعنى ما للسلم المتنقل. البعض من الذين يستخدموه يبقون عليه عندهم حتى من بعد انتهاء الفترة المسموح بها. أمّا للبعض الآخر فيكفي نصف هذه المدة أو حتى جزء منها.

لذا فأن الصف القصير ليس الصف الأسرع بالضرورة إذ يمكن للجزء العاشر أن يجد نفسه قبل الجزء الخامس إذا ما افترضنا بطبيعة الحال انطلاقهما معاً. في مثل هذه الظروف ليس ثمة من غرابة في أن يكون اختيار الصف قد تمّ تحديده ضمن اعتبارات لا علاقة لها أو على صلة ضعيفة بطوله. ليس لأن الجميع يختار أو حتى غالبيتهم. قد يكون هنالك توجّه للانضمام من البداية في الصف الأقرب لنقطة النفاذ شريطة أن لا يؤدي ذلك إلى التحرك في الاتجاه المحظور. بالنسبة لذلك الذي يقترب من تلك المنطقة من مقدمة الصف الأقرب الذي على يمينه وإذا لم يجده منسجماً مع ذوقه وبالتالي يرغب بواحد آخر غيره فما عليه سوى التوجه يميناً للبحث عنه. البعض يطوف في مثل هذه الظروف على آلاف الدرجات قبل أن يثبت في نقطة الانتظار بسبب الحظر الذي يواجهه في تجاوز محيط أثر القدم. أية محاولة لخرق ذلك سيوقفها الصف الأقرب من في الحلقة وسيتحتم على المُذنب الانضمام إلى صفه ما دام أنه لم يعد له الحق بالاستدارة نحو الخلف. أن يُتاح القيام بدورة كاملة للأثر فذلك ما يكشف عن روح التسامح الذي يخفف في الأسطوانة من حدة التربية. لكن أن يكون

الصف قد جرى اختياره أو كان أول ما تتم مصادفته فذلك ما لا يغير من الالتزام بالقيام به حتى النهاية قبل أن يتمكن المرء من الخروج منه للذهاب عند المتسلقين. أول مغادرة ممكنة في كل لحظة إذن هي بين الوصول إلى مقدمة الصف والعودة إلى أرضية منْ سبقه. يبقى التأكيد على أنه في نظام الأفكار هذا يصبح موقف الجسم الذي أكمل صفه وترك إمكانية المغادرة الأولى تمر ومارس حقه في السلم المتنقل هي العودة إلى الأرض. في هذه اللحظة يكون ثانية حراً في المغادرة مع أنه لا شيء يرغمه على ذلك ويكفيه للبقاء عند المتسلقين أن يعيد ثانية وفي نفس الظروف ما قام بفعله للتو مع إمكانية أخرى في أن يغادر ما أن يصل إلى المكان الأول. أما إذا قرر لهذا السبب أو ذاك تفضيل تغيير الصف والسلم المتنقل سيكون من حقه تثبيت اختباره في حلقة كحلقة المُبتدء وفي ذات الشروط تقريباً لكن لأنه كان قد وقف في الصف إلى نهايته من قبل لذا فهو حر في كل لحظة من لحظات هذا الدوران في مغادرة المنطقة. وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية. من هنا نظرياً ثمة إمكانية في أن يبقى أولئك الذين صاروا عند المتسلقين في مكانهم دائماً أو هؤلاء الذين لم يصلوا بعد في أن لا يصلوا أبداً.

إن لا يكون هناك قاعدة تتنبأ بلا عدالة كهذه فذلك ما يكشف بوضوح بأنه ليس ثمة ما يجعلها تستمر على هذا المنوال. ذلك لأن عاطفة البحث من القوة بحيث أنها ترغم على البحث في كل مكان. من الطبيعي أن يبدو الانتظار دون نهاية بالنسبة لمتسلق في حالة ترقب. فأحياناً ينفذ صبره ويتشجع بسبب طول الغياب فيتخلى عن السلم المتنقل ليذهب للبحث في الحلبة. تلك هي بشكل عام تقسيمات الأرضية وحقوق وواجبات الأجسام في مرورها من واحدة إلى أخرى. لم يُقل كل شيء ولن يقال أبداً. فعدد المترقبين الذين يرغبون اقتناص أول فرصة عند مغادرة أحدهم مكان المتسلقين كبير دائماً وكذلك فإن نظام وصولهم إلى نهاية العمل لا يمكن أقامتها بفضل الاصطفاف المستحيل عندهم ولا من ناحية أخرى معرفة ما هو مبدء الأسبقية الذي يخضعون له؟ ألا يمكن التخوف من موقف المنطقة الوسطى وما هي التداعيات بالنسبة للجسم بكامله وبشكل خاص بالنسبة لأولئك الذين يجدون أنفسهم في الحلبة محظورين من استخدام السلالم المُتنقلة؟ ألاّ يمكن أن تكون الأسطوانة منذورة بعد مهلة قد تطول أو تقصر إلى الفوضى إذا ما ظلت خاضعةً لقانون الغضب

والعنف الوحيد؟ على هذه الأسئلة وغيرها الكثير هناك أجابات بسيطة وواضحة لكن يجب أمتلاك الجرأة على طرحها. فما دام إغواء السلم المتنقل يمكنه إنهاء وضعية الجالسين لذا فإن حالتهم ليست بالمعقدة. أما بالنسبة للخاسرين فمن الواضح أنه لا يمكن أخذهم في الحسبان.

تأثير جو كهذا على الروح لا ينبغي الاستهانة به. لكنها تتعذب بالتأكيد منه أقل مما يتعذب الجلد الذي تُوضع جميع أنظمة دفاعه في كل لحظة في حالة تناقض بدءً من العرق وحتى القشعريرة. لكنها تواصل بالرغم من ذلك دفاعها وإن كان بصورة عاثرة بالتأكيد ولكن بطريقة مشرفة مقارنة بالعين التي يصعب مع كل إرادة العالم الطيبة عدم الاعتراف بأنها منذورةٌ في نهاية جهدها إلى العمى الحقيقي. لأن العين وهي بشرة على طريقتها الخاصة وبغض النظر عن سوائلها وأحداقها ليس لها عدو واحد فقط. فجفاف الغلاف هذا يَحْرَمُ النضارة من جانب مهم من فتنتها وذلك بجعلها رمادية ويحول النسغ الطبيعي لجسد إزاء جسد آخر إلى شيء يشبه تجعد أظافر القدم. وحتى الأغشية المخاطية نفسها تُمس ولربما لن تكون

الخسارة كبيرة لو كانت محصورة بالإحساس بالإزعاج عند ممارسة الحب. لكن حتى عند نقطة النظر هذه ليس الشر بالكبير ما دام الإنتصاب في الأسطوانة نادراً. ومع ذلك فهو يتولد بعد الإقحام السعيد إلى حدّ ما في الأنبوب الأقرب إذ قد يحدث لزوجين بحكم قانون الإحتمالات الاتصال ببعضهما بفضل تلك الطريقة ومن دون علمهما. حينئذ يغدو المشهد مُثيراً للفضول بمرحه الذي يتواصل بألم وبلا أمل يتجاوزان ما يستطيع عليه العاشقان الأكثر حذاقة في غرفة. ذلك لأن الوعي عند كل واحد وواحدة حاد ففرصة كهذه نادرة وتكرارها قليل الاحتمال.

لكن هنا أيضاً ثمة من تعليق وسكون موت في وضعيات تقترب من الفحش حينما تتعطل الذبذبات لزمن يطول بطول هذه الأزمة. وستكون أكثر فضولاً في تلك اللحظة لو لم تكن مرئيةً بالكاد جميع العيون الفاحصة التي تتجمد على الدرب وتتثبت على الفراغ وعلى ما هو مقيتٌ دائماً والذي تتلقي فيه عيون أخرى وكأنها تغرق بعضها ببعض في نظرات قائمة بغية الهروب. بين هذه الانقطاعات فواصل غير منتظمة طويلة إلى حدّ تغدو فيه لمغيبٍ

الذاكرة متشابهة الواحدة كالأخرى. من هنا في كل مرة حيوية ردة الفعل وكأنها ردة على نهاية العالم ونفس الأندهاش القصير عندما يشرع ثانية الإعصار المزدوج ويشرعون من جديد في البحث لا مرتاحين ولا مخيبّين .

عندما يُنظر إليه من الأرضية سيما محيطه وخاصة ارتفاعه يبدو الجدار وكأنه سطح بلا حدود. ومع ذلك فنصفه العلوي تنخره الأعشاش. يمكن تفسير هذا التناقض بنوعية الإنارة التي بغض النظر

عن ضعفها تغطي التجويف. لكن أن يتم البحث عن عش من تحت فهذا ما لم تره عينان أبداً. من النادر أن ترتفع العينين. وإذا ما قامتا بذلك فباتجاه السقف. الأرضية والجدار خاليتان من كل علامة يمكن استخدامها كنقطة دليل. السلالم المتنقلة منتصبة دائماً في ذات المكان والأقدام لا تترك آثار. ولا ضربات الرأس والقبضة ضد الجدار. قد تكون هناك آثار تحجبها الإنارة. المُتسلق الذي يحمل سلمه المتنقل لكي يضعه في مكان آخر يقوم بذلك عن دراية. ومن النادر أن يخطأ لأكثر من بضعة سنتيمترات.

فبحكم موقع الأعشاش لا يتعدى الخطأ الأكبر المتر تقريباً. تحت تأثير تحمسه تصبح رشاقة المتسلق من الدقة إلى حدّ لا يمنعه حتى هذا الفاصل من الوصول إلى عش ما إن لم يكن إلى العش الذي يختاره هو ولا انطلاقاً منه مع أنه سيصعب عليه بلوغ السلم المتنقل في حالة النـزول. بعد ذلك لا بد من القول ثمة شمال على شكل منهزم أو بصورة أفضل منهزمة أو بصيغة أحسن من المنهزمة. جالسة هي باستناد على الجدار وساقاها مرفوعتان إلى الأعلى. رأسها بين ركبتيها وذراعيها من فوق ساقيها.يدها اليسرى تمسك على أربلة قدمها اليمنى واليد اليمنى على ذراع اليسرى. شعرها الأشهب المسود من الإنارة يصل إلى حد الأرضية. يُغطي وجهها وكل مقدمة الجسم بما في ذلك ما بين الساقين. القدم اليسرى متراكبة من فوق اليمنى. إنها الشمال. هي بالأحرى وليس أية مهزومة أخرى بسبب ضخامة رسوخها. يمكن لذلك الذي يريد استثنائياً إجراء القياس استخدامها. يمكن أن يكون هذا العش بالنسبة لمتسلق لا يميل كثيراً للشقلبات غير الضرورية أن يكون على بعد خطوات عديدة أو أمتار إلى الشرق أوإلى الغرب من المهزومة دون أن يسميها بطبيعة الحال هكذا أو باسم

آخر حتى على صعيد الفكر. لا حاجة للقول بأن المنتصرين وحدهم من يغطون وجوههم. لا يقوم بذلك جميعهم. فعندما يكونوا جالسين أو واقفين والرأس مرتفعاً يكتفي البعض منهم بعدم فتح العينين. من الواضح محظور أبعاد الوجه أو جزء كامل من الجسم عن الباحث الذي يطلب ذلك والذي بمقدوره دون أن يخشى شيئاً إزاحة يدين الجسد التي تغطيه ورفع الأقداح لفحص العين.

ثمة باحثون يأتون في منطقة المتسلقين ليس بنية التسلق ولكن بهدف واحد هو التجسس عن قرب على هذا المنهزم أو ذاك أو على الجالسين وهكذا رَفَع أكثر من مرة شعر المنهزمة وأزاحَ خصله ووضع الرأس في مكانه والوجه بعريه وكل مقدمة الجسم بما فيها ما بين الساقين. بعد انتهاء عملية الفحص يُوضع عادة كل شيء في مكانه بعناية وذلك بالقدر الممكن. نوع من الأخلاق يلزم بعدم الرد على الغير بنفس الأذية التي تصدر عنه. هذا المبدأ مُتبع كفاية في الأسطوانة وبالدرجة التي لا ترهق التحقيق. فهذا الأخير سيصبح مهزلة من دون وجود إمكانية ضبط بعض التفاصيل في حالة وجود الشك. التدخل المباشر

لتبيان ذلك لا يمكن القيام به أبداً إلاّ بالنسبة للمهزومين ولا بالنسبة للجالسين. فإذا ما كانوا في مواجهة الجدار أو قد أعطوه ظهورهم لا يُقدّم هؤلاء في الواقع سوى جانباً واحداً وبالنتيجة فهم معرضون إلى قلب وضعياتهم. لكن هناك حيثما توجد الحركة كما هو الأمر في الحلبة وعند المترقبين وإمكانية القيام بدورة من حول الموضوع لن يكون هناك أية حاجة لمثل تلك المعالجات. يحدث بالتأكيد أن يكون جسم مرغماً على إيقاف جسم آخر والتحكم به بطريقة ما للقيام بفحص منطقة خاصة فيه أو للبحث عن ندبة مثلاً أو عن رغبة ما.

المهم في النهاية ملاحظة الحصانة التي يتمتع بها في ضوء هذه العلاقة أولئك الذين يصطفون في انتظار السلم المتنقل. فهم مرغمين بسبب شحة المكان على الالتصاق بعضهم بالبعض الآخر ولفترات طويلة لا يكشفون للناظر سوى أجزاء مختلطة من الجسد. ويا لتعاسة ذلك المتهور الذي يأخذه الحماس فيرفع يده على واحد منهم. فكأنه جسم واحد يلقي الصف نفسه بكامله عليه. يتجاوز هذا المشهد بعنفه كل ما يمكن للأسطوانة تقديمه من ذلك النوع.

وهكذا إلى ما لا نهاية إلى حدّ الأقتراب من الخاتمة غير المُتخيلة إذا ما تم الإحتفاظ بهذه الفكرة يظل واحداً يبحث بدفعات ضعيفة. لا شيء يميزه للوهلة الأولى عن بقية الأجسام الواقفة دون حراك أو الجالسة في التنصل الذي لا عودة منه. لا تعرف الأسطوانة الإطالة ووضعية المهزومين الناعمة هذه لا يُسلّم لهم بها أبداً. حرمانٌ يمكن تفسيره جزئياً بشحة المكان في الأرضية أي متر مربع بالكاد لكل جسم وليس بالإمكان توسيعه على حساب المكان المخصص لصيد الأعشاش والأنفاق. كذلك فأن ركوع هؤلاءالمجففين المرغمين على مس بعضهم البعض بإستمرار وذلك الذي يقطنه رعب الإتصال لن أذهب أبداً إلى نهايته الطبيعية.

غير أن ديمومة تلك الذبذبة المزدوجة تجعل المرء يفكر بأن كل شيء في هذه الإقامة العتيقة لم يصل إلى أفضل ما يمكن. وها أن ذلك الأخير هنا إذا ما كان رجلاً ينتصب ببطء ويفتح ثانية بعد فترة عينيه المُدخنتين. في كعب السلالم المُتنقلة المنتصبة عكس الجدار بتناغم شبه معدوم لم يعد أحد ينتظر أي متسلق. في نيران السقف السوداء ما

زال السمت يحتفظ بأسطورته. العجوز المنهزم من المنطقة الثالثة لم يعد يجد من حوله غير أولئك المجمدين على شاكلته بجذوعهم المنحنية للغاية نحو الأرضية. الطفل الذي ما زال يعانقه الشيخ الفتي يختلط في الوقت الحاضر مع حضنه. من المقدمة الرأس الأصهب البالغ حدود الانحناء يكشف للنظر عن جزء من العنق. وها أنه إذن لو كان رجلاً يعاود فتح عينيه وبعد فترة يشق طريقه باتجاه المهزومة الأولى تلك والتي غالباً ما كانت تؤخذ كنقطة دليل. على ركبته يُبعد خصلات شعرها الثقيلة ويرفع رأسها الذي لا يُقاومه. الوجه المُبتلع يوضع كهذا في عريه وفي النهاية تنفتح العينان بعون الإبهامين دون ممانعة. في هذه الصحارى الهادئة يجول بعينيه حتى تكون هذه الأخيرة أول من ينغلق والرأس المُسيب يعود إلى مكانه القديم.

هو بدوره بعد زمن يستحيل قياسه يعثر في النهاية على مكانه ووضعه الذي يتمدد عليه الظلام في ذات الوقت الذي تثبت به الحرارة على ما يقارب درجة الصفر. وتتوقف بدفعة واحدة إزة الحشرة المشار إليها آنفاً حيث يتولد بغتةً صمت أقوى من كل تلك اللهاثات الضعيفة مجتمعةً. تلك

هي عموماً الحالة الأخيرة للأسطوانة وهذا الشعب الصغير من الباحثين الذين أحنى أولهم إذا ما كان رجلاً في زمن سحيق للمرة الأولى رأسه لو وُضعت هذه الفكرة بنظر الإعتبار.

(١٩٦٨-١٩٧٠)

* المُقَفِرْ : هو ذلك الذي يقفر الأرض، يجعلها بوراً، يخليها من سكانيها أو الذين كانوا يقطنونها.

(ملاحظة من المترجم).

قفزات

-١-

في ليلة جالساً عند طاولته ورأسه بين يديه رأى نفسه ينهض ويغادر. ليل أو نهار. فنوره إذا ما انطفأ لن يظل هو مع ذلك في الظلام. حينئذ يصله من النافذة الوحيدة العالية ما يشبه النور. تحت هذه الأخيرة لأنه ما عاد لا قادرا ولا راغباً وضع مقعداً صغيراً وصعد ليرى السماء. إذا كان لم ينحنِ خارجاً لكي يرى ما الذي يحدث تحت فذلك لربما لأن النافذة لم تكن قد صُنعت لكي تُفتح أو لأنه لم يقدر ولم يرغب بفتحها. لربما يعرف جيداً كيف تجري الأمور تحت ولم يعد راغباً في رؤيتها. إلى حد ظل واقفاً ببساطة هناك من فوق الأرض البعيدة للنظر عبر الزجاج المُضبب لسماء خالية من الغيوم. ضوء ضعيف لا مثيل له ولا يتيغير في ذكرياته عن الليل والنهار للأزمنة الماضية حيث كان الليل يقدم بوقته الدقيق ليحل محل النهار والنهار محل الليل. نور وحيد إذن الآن مُنطفأ ضوء ذلك الذي كان يصله من الخارج ظل يصله إلاّ أن انطفأ وتركه في

الظلام. في ليلة إذن أو في نهار جالساً عند طاولته رأى نفسه ينهض ويغادر. في البدء نهض من دون الاستناد على الطاولة. ومن ثم عاود الجلوس. من بعدها قام ثانية مرتكزاً على الطاولة من جديد. ثم الرحيل. بدأ بالرحيل. بخطوات جد بطيئة لا يشهد عليها سوى تغييره للمكان. ربما مثلما كان يختفي ليعاود الظهور فيما بعد من جديد في مكان جديد. ومن ثم الاختفاء ثانية حتى وقت ظهوره فيما بعد من جديد في مكان جديد. هكذا كان يختفي الزمن في كل مرة ليعاود فيما بعد ظهوره الجديد في مكان جديد. مكان جديد في حيز حيث يجلس عند طاولته ورأسه فوق يديه. نفس الحيز ونفس الطاولة حينما ماتت دارلي وخلفته. مثلما فعل غيرها، بدورهم، من قبلها وبعدها. أو مثلما فعل ذلك هو، بدوره. رأسه فوق يديه نصف راغباً ونصف متشككاً في كل مرة يغيب فيها ثانية ليعاود الحضور فيما بعد. أو يتساءل عنه وحسب. أو ينتظر ببساطة. ينتظر لكي يرى نعم أو لا. إذا كان نعم أو لا من جديد لوحده في انتظار لاشيء من جديد. مرئي دائماً من الخلف حيثما ذهبَ. نفس الشفقة ونفس المعطف كما كان في زمن التيه. داخل البلد. الآن واحد في مجال مجهول يبحث عن مخرج. في

الدياجير. يتلمس داخل دياجير النهار أو الليل في مجال غريب للبحث عن المخرج. عن مخرج. نحو تيهان الماضي. داخل البلد

ساعة حائطية بعيدة دقة الساعة والنصف. نفس الساعة في ذلك الزمن الذي ماتت فيه دارلي ما بين آخرين وتركته. ضربات تارة واضحة وكأنها محمولة بالريح وتارة بالكاد في وقت هادىء. صرخات أيضاً تارة واضحة وتارة بالكاد. رأسه بين يديه نصف راغب نصف متشكك عندما دقت الساعة ولم تدق النصف. كذلك كما كانت تدق النصف.مثلما توقفت الصرخات للحظات.أو ببساطة تساءل مع نفسه. منتظركي يسمع. ثمة زمن حيث كان يرفع رأسه كفاية من حين إلى آخر حتى يرى يديه. ففيهما كان هناك ما يمكن رؤيته. واحدة مبسوطة على الطاولة ومن فوقها الأخرى مسطحة. تستريحان بعد كل ما قامتا به. رفع رأسه المشتعل ليرى يديه المشتعلتين. ومن ثم أسنده عليهما ليرتاح هو الآخر. بعد أن قام بكل ما عمله. نفس المجال الذي ينطلق منه كل يوم للذهاب نحو التيه. داخل البلد. حيث يعود كل ليلة للقيام بالذهاب والمجيء في الظل العابر

لليل. الآن وكأنه غريب على ذلك الذي كان يُرى ينهض ويغادر. غياب جديد ومعاودة ظهور جديدة في مكان جديد مرة أخرى. أو في نفس المكان. لا علامة ولا حتى العلامة ذاتها. لا جدار كما عندما قام بذهابه ومجيئه في كل مكان وكأنه واحد. أو في غيره. حيث إلى الأبد. ينهض ويرحل في ذات المكان دائما. غياب وحضور في مكان واحد آخر أو نهائياً. لا علامة ولا غيرها حيث الأبد. الضربات وحسب. الصرخات. كتلك التي هي ذاتها دائماً.

ثم العديد من الضربات والصرخات دون ظهوره وقد لا يظهر. ثم العديد من الصراخات منذ الضربات الأخيرة إذ قد لا يكون هناك بعد سواها. ثم صمتٌ عظيم منذ الصرخات الأخيرة إلى حد لن يكون مثلها بعد حتى. تلك ربما هي النهاية. أو قد لا تكون سوى هدأة. ثم يعود كل شيء كالسابق. الضربات والصرخات كالسابق وهو كالسابق تارة هناك مغادراً تارة هناك من جديد وتارة من جديد مغادراً. ثم من جديد كالسابق. هكذا دواليك وهكذا دواليك. وصبراً على انتظار الحقيقة الوحيدة للساعات والألم ولذاته وللآخر أي نفسه.

كواحد رأسه بكامله في الخارج في النهاية لا يعرف كيف أنه لم يجد نفسه هناك إلاّ منذ قليل قبل أن يتساءل إذا ما كان يمتلك كل رأسه. لأنه عن شخص لا يتمتع بكل رأسه هل يمكننا منطقياً التأكيد بأنه يتساءل عن ذلك تحت عاقبة اللاتماسك بشراسة على هذا العمل الصعب بما بقي له من عقل؟ كان إذن من نوع تلك الكائنات العاقلة، نوع ما عندما بزغ في النهاية لا يعرف كيف وجد نفسه في العالم الذي لم يعِش فيه أكثر من ست إلى سبع دقات ساعة جدار قبل أن يتساءل إذا ما كان يتمتع بكل رأسه. نفس الساعة الحائطية التي لم تكف في غضون انسحابه عن دق الساعة ودق نصفها في البداية بغية تطمينه قبل أن تغدو في الأخير مصدراً لقلقه باعتبارها أقل وضوحاً حالياً عنها من إخمادها من حيث المبدأ من قبل الجدران الأربعة. ثم حاول البحث عن راحة حالماً مثل ذلك الذي يجد نفسه في المساء يهرع نحو الغروب بغية الحصول على رؤية أفضل لفينوس ثم لا يجد هناك أي شيء. من الصوت الوحيد لتنشيط عزلته صوت الصرخات أثناء بلوغه الألم الفائق

وهو يصر على البقاء عند طاولته رأسه بين يديه كما كان هو الحال. من نقطة قدوم الضربات والصرخات الحال ذاته فيما يتعلق باستحالة إصلاحها في الهواء الطلق أو كما هو عادي انطلاقاً من الداخل. باستشراسه فوق كل ذلك بما بقي له من عقل كان يبحث عن راحة حالماً بأن ذكرياته الداخلية قد تترك ما يمكن اشتهاؤه ولم يجد أي شيء هناك. مُضافة إلى حيرته مشيته الصامتة مثلما كان يذرع والقدمين حافيتين أرض غرفته. هكذا فكل سماع من سيء إلى أسوء لحد سكوته أو الإصغاء للسماع ثم الشروع بالتلفت من حوله. نتيجة في النهاية بأنه كان في حقل وذلك ما كان له على الأقل فضل شرح مشيته الصامتة قبل قليل فيما بعد وكأنه اشترى نفسه ثانية بغية مضاعفة اضطرابه. لأنه لم تكن لديه أقل ذكريات عن حقل للقلب حتى حيث لا حدود مرئية ولكن حيث دائماً في مكان ما نهاية كسياج أو غيره من الثوابت التي لا ينبغي تخطيها. الأنكى من ذلك بنظره عن قرب لم تكن نفس العشبة التي كان يعتقد تذكرها أي مخضرة وممضوغة تماما من قبل المواشي لكنها طويلة ولونها رمادي وحتى أبيض من بعض الجوانب. بعد ذلك بحث عن راحة حالماً بأن ذكرياته تترك ما يمكن

اشتهاؤه ولم يجد أي شيء هناك. هكذا كل عين من سيء إلى أسوأ حتى التوقف وإلاّ رؤيته يتلفت من حوله أو عن قرب أكبر ويشرع بالتفكير. من أجل هذه الغاية ولفقدان حجرة يتكأ عليها على طريقة والتر ويعقف قدميه لم يجد أفضل من أن يجمد واقفاً في المكان وهذا ما قام به بعد قليل من التردد وبطبيعة الحال إحناء رأسه على صورة ذلك الغاطس في أفكاره وذلك ما قام به أيضاً بعد قليل من التردد. لكن لضجرة بسرعة من تفتيشه عبثاً في تلك الحطامات عاود مشيته عبر الأعشاب الطويلة الذابلة مصمماً على تجاهل أين كان أو كيف أنه جاء أو إلى أين هو ذهاب أو كيفية الرجوع هناك حيث كان يجهل كيف غادر. جاهل تماماً والأنكى من هذا من دون أية رغبة بالمعرفة ولا لقول الحقيقة أية واحدة من أي نوع وبالتالي من دون ندامات الاّ إذا كان يرغب بتوقف الضربات والصراخات نهائياً وندمه على عدم تحقق ذلك. ضربات تارة بالكاد وتارة واضحة وكأنها محمولة بالريح ولكن بلا صفير وصرخات تارة غاية في الوضوح وتارة بالكاد.

هكذا ذهب قبل أن يجمد من جديد حينما من أعماقه صعدت حتى أذنيه آه بأنه قد يكون وهنا كلمة ضائعة للإنتهاء هناك حيث لم يكن من قبل أبداً.

بعد ذلك صمت عميق أو صمت وحسب أو طويل جداً حتى لم يعد ربما أي شيء.

ومن جديد من أعماقه بالكاد دمدمة آه قد يكون وهنا الكلمات الضائعة للانتهاء هناك حيث أبدا لم يكن من قبل.

على أية حال مهما سيكون عليه الانتهاء وهكذا دواليك حيث لم يكن سلفاً هناك حتى قد وجد نفسه متجمداً فوق المكان ومعقوفاً على جزئين وبلا توقف في أذنيه انطلاقاً من أعماقه.

بالكاد دمدمة آه أنه قد يكون شيئاً وهكذا دواليك.

لم يجد نفسه إذا ما صدق عينيه سلفاً هناك حيث لم يكن أبداً من قبل؟ فحتى لو كان أحد غيره قد وجد نفسه

مرة في مجال مماثل كيف يمكنه أن لا يرتعش حينما يجد هناك ما لم يقم به وفي ارتجافه بحث عن راحة لنقل حالما بأنه لو عثر على وسيلة للخروج من هناك سيكون حينئذ بمقدوره العثور عليها للخروج ثانية ذلك ما لم يقم بفعله أيضاً؟ هناك إذن طيلة ذلك الوقت حيث لم يكن أبداً من قبل وفي ناحية ما بحث بعينيه عن لا خطورة أو أمل وفقا لحالة الخروج منه أبدا. هل كان ينبغي إذن وكأن شيء لم يكن مدفوعاً تارة إلى الأمام تارة في اتّجاه تارة في اتجاه آخر أو على العكس عدم التحرك وفقاً للحالة أي وفقاً للكلمة الضائعة تلك التي إذا ما كشفت عن نفسها سلبية كتعيس أو لا مرغوب به على سبيل المثال حينئذ من الواضح بالرغم من كل شيء واحد وفي الحالة المعاكسة حينئذ من الواضح الآخر أي الكف عن الحركة. تلك هي عينة للفوضى في ما يسمى عقله حتى لم يعد أي شيء إنطلاقاً من أعماقه إلاّ بالكاد وبالكاد من بعيد إلى بعيد آه انتهاء. لا يهم كيف لا يهم أين. زمن وعذاب وذات مزعومة. آه الانتهاء من كل شيء.

كتب بيكت هذا النص بالأنكليزية أولاً، ثم قام بترجمته بنفسه إلى الفرنسية.

الحب الأول❖

Premier Amour

أربط، عن صواب أو خطأ، زواجي مع وفاة والدي، في الزمن. أن تكون هناك روابط غيرها، على أصعدة أخرى، بين هذين الحدثين، هذا ممكن. بدءً يصعب عليَّ القول بما أعتقد أني أعرفه.

ذهبت، لم يمض وقتاً طويلاً، إلى قبر أبي، هذا ما أعرفه، وسجلت تاريخ وفاته، وفاته وحسب، لأن تاريخ ولادته لم تكن لتعنيني، في ذلك اليوم. أنطلقت صباحاً وعدت مساءً، بعد أن تناولت غدائي في المقبرة. لكن بعد بضعة أيام، ولرغبتي بمعرفة كم كان عمره حين توفي، كان عليَّ العودة إلى قبره، حتى أسجل تاريخ ولادته. هذان التاريخان المتباعدان، سجلتهما على قطعة ورق، أحملها معي. وهكذا بمقدوري التأكد على أني كنت في عمر الخامسة والعشرين تقريباً عند زواجي. فتاريخ ولادتي، أعيد ثانية تاريخ

ولادتي أنا، لم أنسه يوماً، لم أكن مرغماً أبداً على معرفته بالكتابة، فهو يظل راسخاً في ذاكرتي، العام الألفي منه على الأقل، بأرقام سيصعب على الحياة محوها. اليوم أيضاً، عندما أبذل جهداً سأعثر عليه، وإحتفل به غالباً، على طريقتي، لا أقول في كل مرة أتذكره بها، كلا، لأنه دائماً ما يقدم في الذاكرة، لكن غالباً.

شخصياً، لا شيء عندي ضد المقابر، فأنا أتنـــزه هناك طواعيةً، أكثر طواعيةً عنها في أي مكان آخر، كما أعتقد، عندما أكون مرغماً على الخروج. رائحة الجثث، التي أراها بالدقة تحت رائحة الأعشاب والرطوبة، لا تزعجني. قد تكون أكثر حلاوة ربما، أكثر نفاذاً، لكن كم هي أفضل من رائحة الأحياء، رائحة الإبط، الأقدام، المؤخرات، القلف الشمعية والبيويضات المُخيبة. وإذا كانت بقايا والدي تساهم في ذلك، مهما كان تواضع تلك المساهمة، فهذا ما لا يجعل عيني تدمع.إذ يمكنهم أن يغتسلوا، الأحياء، ويعطروا أنفسهم، سيبقون متعفنيين. نعم، كمكان للنزهة، عندما يكون المرء مرغماً على الخروج، لتتركوا لي المقابر وأذهبوا للتنزه في الحدائق العامة، أو في الريف. سندويجتي،

موزتي، آكلهما بمزيد من الشهية من فوق قبر، وإذا ما حصرتني الحاجة على التبول، وهي غالباً ما تحصرني، يكون لدي اختيار. أو أهيم، ذراعاي معكوفتان على ظهري، ما بين الأحجار، المستقيمة ، المسطحة، والمائلة منها، وهناك أحصل على غنيمتي من قراءة النقوش، ثمة ثلاثة أو أربعة منها مُضحكة تماماً بحيث أجدني مرغماً على التعلق بالصليب، أو النصب التذكاري، أو الملاك، حتى لا أسقط. نقش قبري، ركبته منذ وقت بعيد، وأنا راضي عنه دائماً، ما يكفي. كتاباتي الأخرى، لم ينشف حبرها بعد وإذ بي منزعجاً منها، لكن شهادة قبري تعجبني دائماً. فهي توضح نقطة نحوية. هناك لسوء الحظ أمل ضعيف دائماً في أن ترتفع ما فوق رأس منْ تصورها، اللهم إلاّ إذا أخذت الدولة ذلك على عاتقها. لكن حتى يكون بالإمكان دفني سيتحتم عليهم أولاً العثور عليّ، وكم أخشى أن تتجشم الدولة عناء العثور عليَّ ميتاً بالأحرى كحيٍّ. لهذا تعجلت بتركها هنا، قبل فوات الأوان: هنا يرقد ذلك الذي طالما فلت بحيث أنه لا يفلت إلاّ الآن. ثمة مقطع زائد في البيت الثاني، بيد أن هذا لا أهمية له، من وجهة نظري. إذ سيغفرون لي ما هو أكثر من ذلك، عندما لا

أصبح هنا. ومن ثم مع قليل من الحظ قد يقع المرؤ على دفن حقيقي، بصحبة أحياء في حداد وأحياناً أرملة تبغي قذف نفسها في الحفرة، ودائماً تقريباً تلك القصة الجميلة عن الغبار، بالرغم من ملاحظتي بأنه ليس هناك من مكان أقل غباراً من ذلك الثقب، فهو على وجه التقريب دائماً من الطين السميك، والميت نفسه ليس فيه أية ذرة، إلاّ إذا كان قد مات متفحماً. أنها شيء جميل، كوميديا الغبار الصغيرة تلك. لكن مقبرة أبي، أن لا أتعلق بها بصورة خاصة. فهي بعيدة جداً، في قلب الريف، على حافة رابية، وصغيرة جداً كذلك، غاية في الصغر. من ناحية ثانية، مزدحمة جداً، إذ يكفي إضافة بضعة أرامل وتكون قد إمتلأت. كنت أفضل مقبرة "هولسدروف"، سيما جانبها "لينه"، على الأرض البروسية، بهكتاراتها الأربعة المكتظة بالجثث المتراكمة، مع أنني لا أعرف أحداً هناك، ما عدى المروض "هاجنباك"، بالسمعة. ثمة أسد محفور على نصبه، مثلما أظن. سيارات باص تذهب وتعود، مزدحمة بالأرامل، بالأرامل والأيتام. مشجرات صغيرة، مغارات، أحواض ماء فيها وزات، توزع ما بينها تعزية المنكوبين. كان ذلك في شهر ديسمبر، لم أشعر من قبل بمثل تلك البرودة، لم

أستمرئ حساء سمك الجري، كنت أخشى أن أموت، توقفت كي أتقيأ، حسدتهم. لكن، للعبور الآن إلى موضوع أقل كآبةً، كان لا بد وأني قد تركت البيت عند موت أبي. كان هو من يرغب أن يكون لي البيت. كان رجلاً غريباً. يوم ما قال، لتتركوه، أنه لا يضايق أحداً. لم يكن يعرف بأنني كنت أتنصت. لا بد وأنه قد عبر عن تلك الفكرة غالباً، لكني في المرات الأخرى لم أكن هناك. لم يرغبوا أبداً باطلاعي على وصيته، كل ما قالوه لي هو أنني قد ترك لي كثيراً من المال. حينذاك كنت أظن، وما زلت، بــأنه كان قد طلب، في وصيته، أن يتركوا لي الغرفة التي كنت أشغلها عندما كان حياً، وأن يحملوا لي وجبات طعامي فيها، مثلما كان يحدث في الماضي. وقد يكون هذا هو الشرط الذي يستند عليه كل الباقي. إذ كان يحب أن يشعر بأني في البيت، وإلاّ لما اعترض على طردي في الخارج. ربما كان يشعر بالشفقة نحوي وحسب. لكني لا أعتقد ذلك. كان عليه أن يخلف لي كل البيت، وبهذا يكون بمقدوري أن أبقى هادئاً، وحتى الآخرين أيضاً، إذ كان بمقدوري أن أقول لهم، لكن لتظلوا حيثما أنتم، فأنتم في داركم! كان بيتاً كبيراً. نعم، كان قد خُدِعَ، أبي المسكين،

إذا كان فعلاً من ضمن نواياه مواصلة حمايتي من وراء قبره. أما فيما يتعلّق بالمال، فلنكن عادلين، أنهم أعطوني أياها حالاً، في اليوم الثاني من عملية الدفن حتى. ربما لم يكن بمقدورهم مادياً عمل شيئاً آخر غير ذاك. قلت لهم، لتحتفظوا بالفلوس، ولتتركوني أستمر في العيش هنا، في غرفتي، مثلما كان بابا حياً. وأضفت، الله يرحم روحه، على أمل إرضائهم. لكنهم لم يقبلوا. اقترحت عليهم أن أكون في خدمتهم، عدة ساعات في اليوم، في أعمال الصيانة الصغيرة اليومية التي يحتاجها كل بيت، إذا لم يشأ المرء أن يغرق الغبار بيته. القيام بلصق الأعمال ببعضها، كان ما يزال ممكناً، لا أدري لماذا. أقترحت عليهم بالدقة القيام بأشغال تدفئتهم. فهناك كنت سأقضي ثلاث أو أربع ساعات عن طيب خاطر، في الدفء للاعتناء بالطماطا، بالقرنفل، زهور الياقوتية، نشر البذار. فما عداى أنا وأبي لم يكن هناك من يفهم بأمور الطماطا، في ذلك البيت. لكنهم لم يوافقوا على هذا. في يوم، وبعد خروجي من المراحيض، وجدت باب غرفتي مقفلاً بالمفتاح وملابسي مكومة أمام الباب. هذا لكي أقول لكم كم كنت بطني مقبوضةً، في ذلك اليوم. القلق هو منْ أصابني بالقبض،

مثلما أعتقد. لكن هل كنت حقاً في حالة انقباض؟ لا أعتقد. ومع ذلك لا بد وأني كنت مصاباً بها، وإلاّ كيف يمكن تفسير تلك الجلسات الطويلة، المرعبة في المراحيض، . ؟ لم أكن أقرأ أبداً هناك أكثر مما أقوم به في مكان آخر، ولم أكن أحلم أو أتأمل، كنت أنظر بغموض في الـ water المتدلي من مسمار أمام عيني، حيث كان المرء يرى صورة ملونة لشاب ملتحٍ تحيط به خرفان، لا بد وأنه كان المسيح، باعدت ما بين فخذي بيدي الاثنتين وشرعت بالدفع، واحد! ها! اثنين! ها! بحركة المجدف، ولم يكن عندي من رغبة أخرى سوى التعجيل بالدخول إلى غرفتي، وأن أضطجع. كانت هذه حالة انقباض، أليس كذلك؟ أو أني أخلطها مع الإسهال؟ كله مختلط في رأسي، المقابر والأعراس وغيرها من أنواع البراز. كانت أغراضي قليلة، كانوا قد كوموها على الأرض، مسنودة على الباب، فما زلت أرى تلك الكَومة الصغيرة، في التجويف الممتلىء بالظل الذي كان يفصل الرواق عن غرفتي. في ذلك الحيز المقفل من جوانبه الثلاثة كان عليَّ تغيير ملابسي، أعني أبدال ثوب البيت وقميص النوم بملابس السفر، أعني الجوارب، الأحذية، السروال، القميص، السترة، المعطف

والشفقة، أتمنى أنني لم أنس شيئاً. جربت أبواب أخرى، بإدارة قبضة الباب ومن ثم الدفع، قبل مغادرتي البيت، لكن لم يتحرك أي منها. لو كنت قد عثرت على غرفة، أظن أنني كنت سأتمترس هناك، فقط الغازات كان بمقدورها إخراجي من هناك. شعرت بالبيت ممتلئاً بالناس كالعادة، لكني لم أر أي أحد. أعتقد أن كل واحد قد حبس نفسه في بيته، وأذناه تتنصتان .

ثم بسرعة الجميع في النوافذ، متراجعين إلى الوراء قليلاً، متخفياً جيداً من وراء الستائر، عند ضجة باب الخارج وهو يغلق من خلفي، ربما كان عليَّ تركه مفتوحاً. ومن ثم الأبواب هي التي تفتح ويخرج الجميع، الرجال، النساء، الأطفال، كل واحد من غرفته، والأصوات، التأوهات، الابتسامات، الأيادي، المفاتيح في الأيدي، بيضة ضخمة، ثم التذكير بكلمات النظام، إذا كان هذا إذن ذاك، لكن إذا كان ذاك فهذا، طقس عيد حقيقي، الجميع فهم ذلك، إلى المائد، إلى المائدة، يمكن للغرفة الانتظار. كل ذلك من المخيلة بالطبع، مادمت لم أعد هناك. إذ قد تجري الأمور بطريقة مغايرة تماماً، لكن ما أهمية ذلك، الطريقة التي تمر

بها الأشياء، مادامت أنها تمر؟ وكل تلك الأفواه التي حاصرتني، والقلوب التي أحبتني (من المؤكد أن يحب المرء بالقلب، أليس كذلك، أو أنني أخلطه مع شيء آخر؟)، وتلك الأيادي التي لعبت مع يدي والعقول التي كانت على وشك امتلاكي. الناس فعلاً عجيبون. أبي المسكين، لا بد وأنه كان سينزعج لو كان بمقدوره رؤيتي، رؤيتنا، ينزعج من أجلي أردت القول. اللهم إلاّ إذا كان يعيش، ضمن حكمته المنفصلة عن الجسد، بعيداً عن ولده، الذي لم تشرع بعد جثته بالتعفن.

لكن بغية أن نمر الآن على موضوع أكثر بهجةً، اسم المرأة التي أتحدث بها، بعد ذلك الزمن بقليل، اسمها الصغير ذاك كان ليللي. على الأقل، ذلك ما أكدته لي، ولا يمكنني أن أرى مصلحتها بالكذب عليّ، فيما يتعلق بهذا. بطبيعة الحال، لا يمكن لأحد أن يعرف. ولأنها لم تكن فرنسية فقد كانت تقول لولو. وأنا أيضاً، لأني لم أكن فرنسياً، كنت أقول لولو مثلها. نحن الاثنان كنا نقول لولو. قالت لي اسم عائلتها كذلك، لكني نسيته. ربما عليَّ تسجيله، على قطعة ورق، فأنا لا أحب نسيان أسماء العلم.

تعرفت عليها فوق مصطبة، على حافة قناة، واحدة من القنوات،لأن في بلدتنا قناتين، لكني لم أتمكن يوماً من التمييز بينهما. كانت قناة ذات موقع جيد، مسنودةً بقطعة من الأرض والقشور المتصلبةِ، بشكل كانت فيه مؤخرتي مغطاة. وخاصرتي أيضاً، بذات الطريقة، بفضل شجرتين هشتين، وحتى ميتتين، تحيطان بالمصطبة من الجهتين. لا شك أن هاتين الشجرتين، المتموجتان في يوم ما بكل أغصانهما،منْ أوحى لأحدهم بوضع المصطبة. في الأمام، على بضعة أمتار، كانت القناة تجري، إذا ما كانت القنوات تجري، أنا لا معرفة عندي بذلك، ما يمكن أن يحدث من هذه الناحية أيضاً لن يُفاجئني. ومع ذلك، فهو يباغتني. لقد ابتعدت، كان الجو رائقاً، كانت أنظر من خلال الأغصان العارية، القائمة شجرتيهما من فوق رأسي، وعبر السحب، التي لم تكن متواصلةً، لكن ذاهبة عائدة في زاوية من سماء مُنجمةً. أعطيني مكان، قالت. كانت حركتي الأولي هي أن أغادر، لكن التعب، وواقع أن لم أكن أعرف إلى أين سأذهب، منعاني من القيام بها. سحبتُ إذن قدمي قليلاً تحتي وجلست. لم يحدث شيئاً بيننا، في ذلك المساء، ومن ثم غادرت بعد قليل، من دون أن توجه لي كلمة. كانت قد

غنت فقط وكأنها تغني لنفسها، ومن دون كلمات لحسن الحظ، بعض أغنيات البلاد القديمة، بطريقة متقطعة بصورة غريبة، بقفزها من الواحدة إلى الأخرى، وعودتها إلى تلك التي قطعتها قبل أن تنهي هذه التي فضلتها عليها. كان لها صوتاً زائفاً، لكنه مريح. شعرت بانزعاج الروح السريع والتي لا تنهي أبداً شيئاً ما، والذي قد يكون أقل الأشياء إزعاجاً. حتى المصطبة، سرعان ما أصابها الملل، أما فيما يتعلّق بي، فكانت نظرة مني تكفي. كانت في الواقع امرأة لزجة. جاءت في اليوم التالي وفي اليوم الذي تلاه وكانت الأشياء قد مرت تقريباً على ذات المنوال. بضعة كلمات ربما قد تم تبادلها. في اليوم الثاني، كانت السماء قد مطرت، وظننت بأني سأظل هادئاً، لكني أخطأت. سألتها إذا كان ضمن مشاريعها المجيء في كل مساء لمضايقتي. أضايقك؟ قالت. كانت قد حدقت بي دون شك. لا بد وأنها لم تكن ترى الشيء الكثير. بؤبؤان ربما، وطرف أنف وجبهة، بغموض، بسبب الظلام. كنت أعتقد بأننا في وضع لا بأس به، قالت. أنتِ تضايقني، قلت، فأنا لا أستطيع التمدد عندما تكونين هنا. قلت ذلك وفمي في ياقة معطفي وقد سمعتني بالرغم من ذلك. هل أنت مهتم

إلى هذا الحد بالتمدد؟ قالت. خطوتنا هو أننا نتوجه بالكلام للناس. ما عليك إلاّ أن تضع قدميك على ركبتي، قالت. ولم أتوانَ عن القيام بذلك. شعرت تحت إربتي الضعفيتين ساقيها السمنتين. شرعت بملامست عرقوبي. وإذا ناولتها رفسة على فخذها، قلت في نفسي. ما أن يتحدث المرء عن التمدد إلاّ ويرى الناس في ذلك جسماً متمدداً. الشيء الذي كان يهمني أنا، ملك بلا رعية، والذي يشكل فيه موقع قحفي الانعكاس البعيد والأكثر تفاهة، كان الاستلقاء الذهني، نوم فكرة الأنا وفكرة المتبقي الضئيل للترهات المترعة المُسماة اللا–أنا، أو العالم، بسبب الكسل. لكن في عمر الخامسة والعشرين ما زال يتوتر، الإنسان الحديث، فيزيائياً أيضاً، من حين لآخر، هذا نصيب كل واحد، أنا شخصياً لا اعتراض عندي، إذا بمقدور المرء تسمية ذلك توتر. فطنت هي لذلك بطبيعة الحال، فالنساء يشممنَ رائحة الفالس* في الهواء، على بعد عشر كيلومترات ويتساءلن : كيف كان بمقدوره رؤيتي، هذا؟ لا يبقي المرء نفسه، في ظروف كتلك، وهذا مؤلم في أن لا يكون المرء نفسه، أكثر ألماً من أن يكونها، مهما قيل. لأنه عندما يكون المرء نفسه يعرف ما الذي عليه عمله، لكي يكون نفسه

أقل، فيما لو لم يعد يعرف سيكون أي واحد، ولن تظل أية وسيلة لإيقاف المجرى. ما نسميه الحب، هو المنفى، مع بطاقة بريدية من حين لآخر من البلد، ذلك هو إحساسي في هذا المساء. وحينما انتهت، وكانت أناي أنا قد هجنتها، كانت إعادة تشييدها من جديد بفضل لاوعي سريع، وجدت نفسي وحيداً. أتساءل أن لم يكن كل ذلك مُبتدعاً، وإذا ما كانت الأشياء في الواقع تحدث بطريقة مغايرة تماماً، وفقاً لمخطط كان ينبغي عليَّ نسيانه. وبالرغم من ذلك، تظل صورتها مرتبطة بصورة المصطبة، بالنسبة لي، ليس مصطبة الليل، بل مصطبة المساء، إلى حد إذا ما تحدث أحدهم عن المصطبة، بالطريقة التي ظهرت لي بها في ذلك المساء، إنما يعني الحديث عنها، بالنسبة لي. هذا لا يدلل على شيء، لكنني لا أريد التدليل على شيء ما. أما فيما يتعلّق بمصطبة النهار، فلا دعي لتجشم العناء في الحديث عن ذلك، فأنا لم أكن هناك، وقد تركتها مبكراً ولم أعد إليها إلاّ عند نهاية ما بعد الظهر. نعم، في النهار كنت أسعى للحصول على أكل، ووضعت معالم الملاجيء. وإذا ما سألتموني، ولا شك أن لديكم فضول في خصوص هذا، ما الذي كنت أعمله بالمال الذي تركه لي والدي، سأقول

لكم أنني لم أعمل بها أي شيء، احتفظت بها في جيبي. لأني كنت أعرف بأني لن أظل دائماً شاباً، وبأن الصيف لا يدوم إلى الأبد، ولا حتى الخريف، روحي البرجوازية كانت تقول لي ذلك .

في النهاية قلت لها يكفيني كل ذلك. كانت تضايقني، حتى عندما تكون غائبة. بالمناسبة، هي تضايقني دائماً، لكن البقية وحسب. من ناحية أخرى، ما عاد يعنيني، في الوقت الحالي، أمر مضايقتي، أو قليلاً جداً، فما معني أن يكون المرء متضايقاً، بل ينبغي أن أتضايق حتى، لقد غيرت النظام، وها أنا أمسك على الطريقة البارعة، التاسعة أو العاشرة، ومن ثم سننتهي قريباً من ذلك، المضايقات، والمصالحات، سننتهي قريباً من الحديث عنها، ولن نتحدث لا عنها ولا عن الآخرين، لا عن الخراء ولا عن السماء. إذن ما عدت ترغب أن أجيء؟ قالت. شيء غريب أن يكرر الناس ما كان قد قيل لهم، وكأنهم يغامرون بالمحرقة عندما يصدقون عيونهم. قلت لها أن تأتي من وقت لآخر. لم أكن أعرف النساء جيداً، في تلك المرحلة. بالمناسبة، ما زلت أعرفهن بشكل سيء دائماً. الرجال كذلك. الحيوانات

أيضاً. ما أعرفة بصورة أقل رداءة، هي أوجاعي. أنا أفكر بها جميعاً، في كل يوم، فذلك لا يحتاج إلى وقت طويل، الفكر يذهب سريعاً، لكن جميعها لا تأتي من الفكر. نعم، هناك ساعات، بعد الظهر خاصة، أشعر بأني ملفق، على طريقة راينهولد. أي توازن. من ناحية ثانية، أنا أعرفها بشكل سيء أيضاً، أوجاعي. لا بد أن ذلك ناتج عن أني أنا نفسي لست وجعاً وحسب. تلك هي الخدعة. حينئذ أبتعد عنه، حتى الدهشة، حد الإعجاب، من كوكب آخر. نادراً، لكن ذلك كافياً. ليست بالحماقة، الحياة.

فأن لا يكون المرء إلاّ وجعاً، ذلك ما قد يبسط الأشياء! أن يكون متشكياً وحسب! لكن ذلك سيكون مزايدة، وغير مخلصة. سأحدثكم عنها بالرغم من ذلك، في يوم ما، إذا ما فكرت بذلك، عن أوجاعي، بالتفصيل، وبتمييزها جيداً بعض عن البعض، بغية المزيد من الوضوح. سأسرد عليكم ما هي أوجاع الذهن، أوجاع القلب أو العواطف، تلك المتعلقة بالروح (أوجاع جميلة جداً، أوجاع الروح)، ومن ثم تلك التي لها صلة بالجسم، الداخلية أو المخفية أولاً، ومن ثم تلك الموضوعة على السطح، بدء من الشعر

وبالنزول المنهجي وبلا تسرع نحو القدمين، موقع البشرات اليابسة، التشجنات، البُصيلات، الأظفار المتجسدة، التشققات الحادثة عن البرد، الأقدام الخندقية وغيرها من الغرائب. ولولئك الذي ستتوفر عندهم طيبة كافية لكي يصغوا لي، سأتحث بذات المناسبة، وفقاً لنظام نسيت إسم مؤلفه، عن تلك الدرجات التي لا نحس عندها، دون أن نكون مخدرين، ولا سكارى، ولا في حالة إنخطاف، بأي شيء. حينئذ، كانت ترغب معرفة ما الذي أعنيه بتعبير من حين إلى آخر، ذلك ما يُعرض لمرء نفسه له، ما أن يفتح فمه. كل ثمانية أيام؟ كل عشرة أيام؟ كل خمسة عشر يوم؟ قلت لها أن تأتي أقل مما هو في الغالب، أقل كثير عن الغالب، إن لا تأتي بالمرة إذا ذلك ممكناً، وإذا كان ذلك غير ممكناً في أن تأتي أقل ما يمكن في الغالب. من ناحية ثانية، تركت من اليوم الثاني، المصطبة، ليس بسببها، ولكن بالأحرى بسبب المصطبة، التي لم يعد موقفها يستجيب لحاجاتي، بالرغم من تواضعها، ذلك لأن أول البرد شرع بجعل المرء يشعر بحضوره، وكذلك لأسباب أخرى سيكون من التبجح من الحديث عنها، لبلهاء مثلكم، وسأختفي في أصطبل بقر كنت قد تعرفت عليه أثناء جولاتي. كان يقع

في زاوية من حقل ينتشر على سطحه نبات القُراص أكثر من العشب وطين أكثر من القُراص، والذي تحتوي أرضيته السفلية على خصائص ممتازة. في ذلك الإصطبل المليء بالأرتفاعات القاحلة والمجوفة والتي قد تلاشت بحسرة حينما نغزت إصبعي وشرعت للمرة الأولى، وقد أقول طواعية الأخيرة لو كان عندي ما يكفي من المورفين، للدفاع عن نفسي ضد عاطفة لم تكف عن انتحال، داخل عقلي المتجمد، الاسم المُفزع للحب. ذلك ما يشكل سحر بلادنا، بطبيعة الحال ما عدى حقيقة أنه مزدحم جداً، بالرغم من استحالة عثور المرء فيه على أفق مهما كان ضيقاً، بسبب توفر كل شيء إلاّ سروج التاريخ. يلتقط الناس هذه الأخيرة بشراسة، تملأ بالقش ويتم الطواف بها على صورة مظاهرات. فحيثما تجد الزمن قد نصب عش طيور مقزز سترى مواطنينا منحنين، ينفخون، ووجوهم مُلتهبة. تلك هي جنة الذين لا مأوى لهم. وذلك ما يُفسر في النهاية سعادتي. كل شيء يحثك على الركوع. لا أرى علاقة ما بين هذه الملاحظات. لكن أن تكون هناك واحدة، أو حتى أكثر، فهذا ما لا شك به، بالنسبة لي. لكن ما هي؟ نعم، لقد أحببتها، كان ذلك هو الاسم الذي أعطته، والذي ما

زلت للأسف أعطيه، لما كنت أقوم به، في تلك المرحلة. ليس عندي من معطيات في خصوص هذا، لأني لم أحب أبداً من قبل، لكني كنت أسمعهم يتحدثون عن ذلك الشيء، بطبيعة الحال، في البيت، في المدرسة، في الماخور، في الكنيسة، وكنت قد قرأت روايات، شعراً ونثراً، تحت سقف من كان يرعاني، بالإنكليزية، بالفرنسية، الإيطالية، الألمانية، حيث كان الحب بالضرورة موضوعها. كنت إذن على مستوى إعطاء اسم لما كنت أقوم به، حينما وجدتني على وشك كتابة اسم "ليللي" فوق جلة عجل، أو عندما كنت منطرحاً تحت القمر في الطين محاولاً قلعَ نبتات القُراص من دون نزع تويجاتها. كانت قُراصات فخمة، فمن بينها كان يصل إلى المتر من حيث الإرتفاع، خلعتها، وذلك ما أراحني، بالرغم من أن قلع الإعشاب الضارة ليس من طبيعتي، على العكس من ذلك تماماً، وإلاّ لجعلتها تمتلأ بزبالة المصباح لو كان لدي واحداً. الورود، هذا موضوع آخر. الحب يجعل المرء سيئاً، تلك حقيقة واقعة. لكن أي حب هو المقصود؟ بالدقة. العشق؟ لا أعتقد ذلك. فالهزلي هو العشق أليس كذلك؟ أو أخلطه مع تنوع آخر؟ فهناك العديد منه، أليس كذلك؟ الواحد أجمل من الآخر، أليس

كذلك؟ الحب الأفلاطوني، على سبيل المثال، وها أن واحد آخر يخطر في بالي. حب مجرد. ربما أحببتها حباً أفلاطونياً؟ يصعب علي تصديق ذلك. فلو كنت أحبها حباً خالصاً ومجرداً، لماذا خططت اسمها على خراء بقرة؟ وبإصبعي قبل كل الشيء والذي مصصته فيما بعد مباشرة. اسمع، اسمع. لقد فكرت بـــ "ليللي"، وإذا لم أكن قد قلت كل شيء قلت ما يكفي، في اعتقادي. بالمناسبة، لقد ضجرت من اسم "ليللي" ذاك وسأعطيها اسماً آخر غيره، من مقطع واحد هذه المرة، "آن" مثلاً، هذا ليس مقطعاً، لكن لا ضير. إذن فكرت بـــ آن، أنا الذي تعلم أن لا يفكر بأي شيء، وإلاّ بأوجاعي، بسرعة كبيرة، ومن بعد بالاحتياطيات التي ينبغي اتخاذها لكي لا أموت من الجوع، أو البرد، أو الخجل، لكن ليس بالمخلوقات الحيّة وتحت أية ذريعة، بحد ذاتها (أتساءل ما الذي يعنيه ذلك)، مهما تمكنت من القول، أو يحدث لي قوله، فيما يتعلق بهذا الموضوع. لأنني كنت أتكلم دائماً، وسأتكلم دائماً عن أشياء لم توجد أبداً، أو قد وجدت إذا شئتم، والتي قد ستوجد إحتمالاً، ولكن ليس عن الوجود الذي أهبها أياه. الكبيات*، مثلاً، كانت موجودة بالطبع، وثمة أمل ضعيف في اختفائها

مستقبلاً، لكني أنا لم أحمل يوماً كيبيةً، كلا، كذب. فأنا قد كتبت، في ناحيةٍ ما، أنهم أعطوني.... شفقة. غير أن "هم" لم يعطوني يوماً شفقةً، فقد احتفظت دائماً بشفقتي، تلك التي أعطاها لي والدي، ولم يكن عندي يوماً شفقة غيرها. لقد لحقتني حتى الموت، بالمناسبة. لقد فكرت بـــ آن، كثيراً كثيراً،عشرين دقيقة، خمس-وعشرين دقيقة وحتى إلى حد نصف ساعة في اليوم. أصل إلى هذه الأرقام عن طريق إضافة أرقام أصغر لها. لا بد و أن تكون تلك هي طريقتي في الحب. هل ينبغي على المرء الاستخلاص بأنني أحببتها بذلك الحبي الذهني، الذي كان قد انتزع مني سلفاً العديد من الحماقات، في مكان آخر؟ لا يمكنني تصديق ذلك. لأنه، لو كنت قد أحببتها على تلك الطريقة، هل كنت سأتلهى بخط اسم آن من فوق برازات بقرية سحيقة؟ وإقتلاع نباتات القراص بملأ يدي؟ وهل كنت سأتمكن من الإحساس بأفخاذها نابضةً تحت رأسي كوسائد مأخوذة. لوضع حد، في محاولة لوضع حد لذلك الموقف، عدتُ في مساء ما إلى نفس المكان حيث كانت توجد المصطبة، في الساعة التي كانت تأتي لتلتحق بي. لم تكن هناك، وانتظرتها عبثاً. كان ذلك في شهر سبتمبر، أو كانون

الثاني، وكان البرد متوافقاً مع الموسم، أي جيد جداً، عادل تماماً، كامل، شأنه شأن أي شيء من الموسمية. لكني عندما دخلت في الإصطبل لم أتونَ عن تشييد حجة ضمنت لي ليلية رائعة والقائمة على حقيقة أن الساعة الرسمية تتمتع بالعديد من الصيغ لتسجيلها، في الهواء والسماء، وفي القلوب كذلك، بالقدر ما للسنة من أيام. في اليوم التالي إذن جئت للمصطبة في وقت مبكر، مبكر جداً، تماماً في بداية الليل بحد ذاته، لكن بالرغم من ذلك بصورة متأخرة، لأنها كانت هناك سلفاً، فوق المصطبة، تحت أغصان الجليد المتكسرة، أمام المياه المتجمدة. قلت لكم بأنها كانت امرأة غاية في الصلابة. كانت كومة التراب بيضاء من الملح. لم أشعر بأي شيء. ماذا كان بمقدورها أن تجنيه من ملاحقتي بمثل هذه الطريقة؟ سألتها، قبل أن أجلس، بمرواحتي في نفس المكان والضرب بكعب حذائي. كان البرد قد حدَبَ الطريق. أجابتني بأنها لم تكن تعرف لماذا. ما الذي كان بإمكانها أن تراه فيَّ؟ لقد التمستُ منها أن تقوله لي، إذا كان ذلك ممكناً. قالت لي بأنها لم تكن تستطيع ذلك. كانت تبدو مُرتديةً ملابس دافئة. كانت يديها غاطستين في فروة. أتذكر أني عندما نظرت لتلك الفروة

هطلت الدموع من عيني. ومع ذلك، نسيت لونها. كان ذلك مؤلماً. طالما بكيت بسهولة، دون أن أحصل من ذلك على أقل منفعة، ولليوم. قد يكون بمقدوري البكاء الآن دون أن أتمكن فيما بعد من إخراج قطرة واحدة، أقول هذا بكل إخلاص. هذا مؤلم. كانت تلك الأشياء تبكيني. ومع ذلك، لم أكن حزيناً. وإذا ما باغتتْ نفسي بالبكاء دون سبب ظاهري، فذلك لأني كنت قد رأيت شيئاً، دون درايتي. لحد أتساءل معه إذا ما كانت الفروة هي التي أبكتني، في ذلك المساء، وإذا لم يكن الدرب هو من أبكاني حقاً، والذي ذكرتني قسوته و ارتفاعاته بالبلاطات، أو بشيء آخر حتى، شيء ما كنت قد رأيته ربما، من دون علمي. لقد رأيتها تقريباً للمرة الأولى. كانت متكورة على نفسها ومتدثرة تماماً، الرأس محنية، الفروة واليدان فوق حضنها، الساقان ملتفتان على بعضهما، وعقبا القدمين في الفراغ. كان ذلك عديم الشكل، بلا عمر، ودون حياة تقريباً، كان يمكن أن تكون عانسة أو فتاة صغيرة. وطريقتها في الرد، لا أعرف، لا أستطيع. أنا وحدي منْ كان غير قادر وغير عارف . لقد جئتِ من أجلي؟ قلت. نعم، قالت. حسناً، ها أني هنا، قلت. وأنا، ألم أكن قد أتيت من أجلها؟ ها أنا ذا،

ها أنا ذا، قلت لنفسي. جلست بالقرب منها لكني سرعان ما نهضت، بقفزة، كما يحدث ذلك من تأثير قطعة حديد ساخنة. كانت لدي رغبة بالرحيل، بغية معرفة إذا ما انتهى الأمر. لكن لمزيد من التيقن، قبل أن أذهب، طلبت منها أن تغني لي أغنية. في البدء ظننت أنها سترفض، أعني ببساطة أنها لن تغني، لكن لا، فبعد لحظة شرعت بالغناء، وغنت لوقت طويل، نفس الأغنية دائماً، مثلما أعتقد، من دون تغيير جلستها. لم أكن أعرف الأغنية، لم أكن سمعتها من قبل، ولن أسمعها أبداً. كل ما حفظته منها كان يتعلق بأشجار الليمون، أو البرتقال، لا أدري أي منها، لأن الأغنيات الأخرى التي كنت قد سمعتها في حياتي، إذ من المستحيل مادياً على المرء، وإن كان يعيش على الطريقة التي كنت أعيش فيها أنا، أن يقضي حياته من دون أن يسمع أحدهم يغني، اللهم إلاّ إذا كان أطرش، لم أحتفظ منها ولا بكلمة واحدة، ولا بنوطة، أو بضعة مفردات، القليل من النوطات، مهما كانت ديمومة الجملة. بعد ذلك، ابتعدتُ، وأثناء ابتعادي سمعتها تغني أغنية أخرى، أو ربما بقية الأغنية الأولى، بصوت ضعيف وما ينبئ عن الضعف أكثر فأكثر بالقدر الذي كنت أبتعد فيه، والذي صمت في

النهاية، أما لأنها كفت عن الغناء، أو لأني قد أصبحت بعيداً جداً بحيث أتمكن من سماعها. لم أكن أحب البقاء على مثل هذا الشك، في تلك المرحلة، كنت أعيش بطبيعة الحال أعيش ضمن اللايقين، ومن اللايقين، غير أن حالات اللايقين الصغيرة تلك، ذات النظام الفيزيائي، كما يُقال، كنت أرغب التخلص منها في الحال، إذ يمكنها ملاحقتي كالوطاويط، لأسابيع. قمت ببضعة خطوات إذن إلى الوراء وتوقفت. في البداية لم أسمع شيئاً، ثم سمعت الصوت، لكن بالكاد، لكثرة ما كان ضعيفاً. لم أسمعها، ثم سمعتها، كان لا بد إذن من سماعي لها، في لحظة ما، ومع ذلك كلا، لم تكن هناك ثمة من بداية مادامت قد خرجت بهدوء من الصمت، ومادام ذلك الصمت كان يشبهها. عندما توقف الصوت في النهاية قمت ثانية ببضعة خطوات نحوها، للتيقن من أنه كان قد توقف، ولم ينخفض وحسب. من ثم يأست، قائلاً في نفسي، كيف يمكنني معرفة، اللهم إلاّ إذ كنت بجانبها، منحنياً عليها، قمت بنصف استدارة ثم مضيت نهائياً، ممتلئا بعدم اليقين. لكن بعد بضعة أسابيع، ميتاً أكثر من كوني حياً، عدت إلى المصطبة، وذلك ما تكرر أربع أو خمس مرات منذ تركي لها، في ذات الساعة

تقريباً، أعني تقريباً تحت نفس السماء، كلا، ولا حتى هذا، لأنها كانت دائماً ذات السماء، التي لم تكن أبداً السماء نفسها، كيف يمكن التعبير عن هذا الشيء، لا أعبر عنه، هذا كل ما في الأمر. لم تكن هناك. لكنها فجأة كانت هناك، لا أعرف كيف، لم أكن قد رأيتها تقدمُ، ولم أسمع قدومها، وبالرغم من ذلك كنت أترصدها. لنقل أنها كانت تمطر، وهذا ما سيبدل عندنا الأحوال، قليلاً. كانت تحتمي تحت مظلة، بطبيعة الحال، لا بد وأنها كانت ترتدي معطف وقاية رائع. سألتها إذا ما كانت تأتي هنا في كل الأماسي. كلا، قالت، فقط من حين لآخر. المصطبة كانت مبللةً حد لم نجرأ به على الجلوس فوقها. تمشينا طولاً وعرضاً، أخذت يدها، للفضول، للتأكد إذا ما كان ذلك يمنحني قليلاً من اللذة، بيد أن هذا لم يخلق عندي أية لذة، آنئذ تركت يدها. لكن لمَ هذه التفاصيل؟ لتأخير دفع الحساب. لقد رأيت بصورة أفضل قليلاً شكلها. وجدته عادي، شكلها، شكل مثل بقية ملايين الأشكال التي تماثله. كانت تنظر بانحراف، غير أني عرفت ذلك فيما بعد. لم يبدو عليها أنها كانت شابة أو شائخة، شكلها، كان ما بين الطراوة والتحجر. كنت أتضايق، في تلك المرحلة، من

التباسات من ذلك النوع. أما إذا ما أردنا معرفة إن كان جميلاً، ، شكليا، أو كان كذلك في الماضي البعيد، أو إذا ما كانت عنده حظوظ في أن يصبح جميلاً، أعترف بأني لم أكن قادراً على الإجابة. لقد رأيتُ أشكالاً في صور فوتوغرافية قد يمكنني القول بأنه كان بمقدورها أن تكون جميلة، لو كان عندي بعض المعطيات عن الجمال. وشكل أبي، على سرير موته، جعلني ألمح إمكانية إستيتيكية للإنساني. غير أن أشكال الأحياء، الذين هم في حالة غمز دائمة، مع شرايين دمهم من فوق البشرة، هل يمكن أن تكون مواضيعاً؟ كنت معجباً، بالرغم من العتمة و ارتباكي، طريقة المياه الراكدة، أو التي تجري ببطء، عندما ترتفع باتجاه تلك التي تنزل، وكأنها متعطشةً. سألتني إذا ما كنت راغباً في أن تغني لي شيئاً. رددت بكلا، بأني كنت أود لو أنها تقول لي شيئاً ما. كنت أظن بأنها ستقول بأنه ليس لديها ما تقوله لي، وقد يكون ذلك أكثر ملائمةً مع طبعها. تفاجأت براحة عندما أخبرتني بأن لديها غرفة، براحة تامة تفاجأت. بالمناسبة، كنت أشكل بذلك. منْ الذي لا غرفة لديه؟ آه، أني أسمع الصخب. عندي غرفتان، قالت. كم غرفة عندك، بالضبط، سألتها؟ أجابت بأنها تملك

غرفتين ومطبخ. وفي كل مرة كان ذلك يتزايد. فقد انتهت بالتذكر بأن لديها صالة حمام أيضاً. أنتِ متأكدة من أن لديك غرفتين؟ قلت. نعم، قالت. واحدة بجانب الأخرى؟ في النهاية، كان ثمة من نقاش يستحق تلك التسمية. المطبخ في الوسط، قالت. سألتها لماذا لم تقل ذلك من قبل. علينا أن نصدق بأنني كنت خارج نفسي، في تلك المرحلة. لم أكن أشعر بالراحة إلى جانبها، باستثناء شعوري بأني كنت حراً في التفكير بشيء آخر غيرها، وكان ذلك سلفاً شيء ضخماً، التفكير بالأشياء العتيقة المُجربة، واحدة تلو الأخرى، وهكذا تدريجياً حد الوصول إلى اللاشيء، كما يمر المرء عبر درجات نازلة نحو المياه العميقة. وكنت أعرف بمغادرتي لها سأفقد تلك الحرية.

وفي الواقع، كانت هناك غرفتان، مفصولتان بمطبخ، فهي لم تكذب عليَّ. قالت لي ربما كان عليك الذهاب لجلب أغراضك، شرحت لها بأنه ليست عندي من أغراض. كنا على ارتفاع بيت عتيق ونوافذ يمكننا رؤية الجبال عبرها الجبال، تلك الجديرة بالنظر. أشعلت مصباحا بتروليّاً. ألاّ توجد عندك كهرباء؟ قلت. كلا، ردت، لكن عندي ماء

جاري وغاز. آه، عندك غاز. شرعت بخلع ثيابها. عندما لا يعرفن ما الذي ينبغي القيام به، يتعرين، وقطعاً ذلك هو أفضل ما يفعلنه. خلعت كل شيء، ببطء يضرج حتى الفيل، ما عدا الجوارب، بغية إثارتي إلى أقصى الحدود، بالتأكيد. حينئذ، لاحظت بأنها حولاء. لحسن الحظ، لم تكن تلك المرة الأولى التي أرى بها امرأة عارية، كان بمقدوري إذن البقاء، فهي سوف لن تطردني. قلت لها بأنه كانت عندي رغبة في رؤية الغرفة الثانية، لأنني لم أرها بعد. إذا كنت قد رأيتها من قبل، لقلت لها بأني أرغب في رؤيتها ثانيةً. ألاّ تخلع ملابسك؟ قالت. أوه، أنت تعرفين بأني أنا لا أتعرى في غالب الأحيان. وتلك كانت الحقيقة، فأنا لم أكن أبداً من ذلك النوع الذي يتعرى حيثما كان. غالباً ما كنت أخلع حذائي عندما كنت أنطرح، أعني عندما كنت أركب نفسي (أركب!)، لكي أنام، ومن بعدها الملابس الخارجية وفقاً لدرجات الحرارة. لقد أُرغمت إذن، لكي لا تظهر مزعجة، من تغطية نفسها بقميص نوم رافقتني وهي تحمل مصباحاً بيدها. كان بمقدورنا كذلك المرور عبر الرواق، لكننا مررنا عبر المطبخ، لا أعرف لماذا. قد يكون ذلك الممر الأكثر مباشرةً. نظرت إلى الغرفة بهلع.

أثاث بمثل تلك الكثافة يفوق كل مخيلة. لذا لا بد إذن قد رأيتها في مكان ما، تلك الغرفة. ما هي هذه الغرفة؟ صرخت. هذا الصالون، قالت. الصالون. بدأت بإخراج الأثاث من الباب المطل على الرواق. كانت تنظر لي وأنا أقوم بذلك. كانت حزينة، على الأقل هذا ما أفترضه، لأنني في العمق لا أعرف أي شيء عن حالتها. سألتني ما الذي كنت أقوم به، لكن دون انتظار جواب مثلما أعتقد. أخرجتها الواحدة بعد الأخرى، وحتى اثنتين في آن، وكورتها في الرواق، باتجاه حائط الخلفية. كان منها بالمئات، الكبيرة والصغيرة. ووصلت في النهاية إلى أمام الباب، لدرجة لم يعد بمقدورنا بعد الخروج من الغرفة، وعلى الأكثر عن دخولها، من هناك. كان بإمكاننا فتح الباب وغلقه، مادام أنه كان ينفتح نحو الداخل، لكنه أصبح عائقاً لا يمكن عبوره. كلمة مضخمة، لا يمكن عبوره. لتخلع شفقتك على الأقل، قالت. قد أحدثكم في مرة أخرى عن شفقتي. في النهاية لم يبق أي شيء في الغرفة سوى أريكة وبضعة أشعة مُثبتة على الجدار. الأريكة، سحلتها حتى عمق الغرفة، بالقرب من الباب، والأشعة أزلتها في اليوم الثاني ووضعتها خارجاً، داخل الرواق، مع بقية

الأشياء. عندما أزلتها، يا لها من ذكريات، سمعت فبروم أو فبرون، لا أدري أيهما، لم أكن أعرف ذلك أبداً، لم أكن أعرف ما يعنيه ذلك ولم يكن لدي فضول البحث عنه. الأشياء التي يتذكرها المرء! والتي يتم تناقلها! عندما وضع في مكانه تركت نفسي تتهاوى على الأريكة. لم تحرك إصبعاً لمساعدتي. سأحمل لك شراشف وأغطية، قالت. لكني لم أكن راغباً بالأغطية. ألاّ تريدين إنزال الستائر؟ قلت. كانت النافذة مغطاة بالندى. غير أن ذلك لم يجعلها بيضاء، بسبب الليل، لكن مع ذلك جعلها مضيئة نوع ما. كان بمقدوري الاضطجاع وقدمي بقرب الباب، بيد أن ذلك أزعجني، الوضوح الضعيف والبارد. فجأة نهضت وغيرت موقع الأريكة، أي أنني قمت بجعل الساند الذي وضعته في البداية مقابل الجدار يكون الآن في الخارج. كان ذلك الجانب المفتوح، أي الرصيف ما أصبح مقابل الجدار. ثم تسلقت هناك، مثلما يتسلق كلب في سلته. سأترك لك الفانونس، قالت، لكني التمستها لتأخذها. وإذا ما أحتجت شيئاً في الليل؟ قالت. كانت على وشك البدء بالجدال، شعرت بذلك. هل تعرف أن هي المراحيض؟ قالت. كان معها الحق، لم أكن أفكر بذلك. فأن يطرح المرء محتوى

أحشائه في فراشه، فذلك ما يخلق راحة وقتية، لكن فيما بعد فإنه سيتضايق. لتعطيني وعاء تبول ليلي، قلت. لقد أحببت كثيراً، أو لنقل كفاية ولزمن طويل، كلمة أوعية البول الليلية، فقد كانت تذكرني براسين أو بودلير، إذ ما عدت أتذكر أيهما، وكليهما ربما، نعم، للأسف كانت لدي قراءاتي، بفضلهم وصلت إلى هناك حيث يقف الفعل، الذي قد يقول عنه المرء لدانتي. عندي كرسي مثقوب، قالت. تخيلت جدتي جالسة من فوقه، متصلبةً كالرمح وفخورة بنفسها، كانت قد اشترته للتو، عفواً حصلت عليه، في دكان مبيعات خيرية، قد يكون في نصيب خيري، كان من قطع أثاث تلك المرحلة، لقد أهدته، أو بالأحرى جربته، كانت ترغب تقريباً في أن نتطلع إليه. لنتأخر، لنتأخر. لكن لتعطيني أي شيء، فأنا لست مصاباً بالدزنتريا. رجعت مع شيء يشبه الطنجرة، لم تكن طنجرة حقيقية لأنها لم تكن مزودة بمقبض، كانت بيضاوية ولها عروتان وغطاء. لا حاجة عندي بالغطاء، قلت. لا تحتاج إلى الغطاء؟ قالت. إذا كنت قد قلت أنا بحاجة إلى غطاء، فلربما ردت عليَّ هل تحتاج للغطاء؟ وضعت الوعاء تحت أغطية فراشي، فأنا أحب القبض على شيء ما عندما أنام، فبهذه الطريقة

أكون أقل خوفاً، وقد كانت شفقتي مبللةً تماماً. أستدرت نحو الحائط. أخذت الفانوس ووضعته فوق رف المدخنة، حيث كانت تضعه هناك، لنكن دقيقين، لنكن دقيقين، ومن فوقي كان ظلها يتحرك، ظننت بأنها ستذهب وتتركني لوحدي، لكن كلا، جاءت وانحنت عليَّ، من فوق مسند السرير. كل هذا، من الأشياء العائلية، قالت. لو كنت في مكانها لغادرت، على أطراف أصابعي. لكنها لم تتحرك. الأساسي هو أنني كنت قد شرعت بعدم حبها بعد. نعم، لقد شعرت بنفسي سلفاً أكثر راحةً، بالهجوم المباغت لنـــزولات بطيئة نحن انغمارات طويلة كنت محروماً منها منذ زمن طويل، بسببها. وكنت بالكاد قد وصلت. لكن النوم أولاً. لتحاولي طردي الآن، قلت. يبدو لي أن معنى تلك الكلمات، وحتى الضوضاء الصغيرة التي أحدثتها، لم أعِ بها إلاّ بعد ثوانٍ من لفظها. قلما كنت معتادا على الكلام لحد كان يحث لي من حين إلى آخر أن أجعل بعض المفردات تفلت من لساني، جمل معصومة عن الخطأ من وجهة نظر النحو لكنها فاقدة تماماً، لا أقول للمعنى، ولكن لأي أساس. لكن ضوضاء المفردات كنت أسمعها دائماً، بالقدر الذي كنت أعملها فيه. كانت تلك هي المرة الأولى

التي يصلني بها صوتي بمثل ذلك البطء. أنقلبت على ظهري، حتى أرى ما يحدث. ابتسمت. بعد قليل انصرفت، حاملة الفانوس معها. سمعتها وهي تمر عبر المطبخ وتغلق باب الغرفة من ورائها. ها أني في النهاية لوحدي. لن أقول أكثر من ذلك. ظننت أني سأمضي ليلةً طيبةً، بالرغم من غرابة المكان، لكن كلا، كانت ليلتي مضطربة جداً. في صباح اليوم التالي استيقظت مُكسراً، ملابسي بحالة من الفوضى، والأغطية كذلك، و"آن" إلى جانبي، بطبيعة الحال. ذلك لأنها قد بذلت جهداً! كنت ما زلت أقبض على وعاء الحاجة بيدي. بحلقت في داخله. فقط لو كان قادراً على النطق. لن أقول أكثر من ذلك. كانت تلك هي ليلة حبي. شيئاً فشيئاً انتظمت حياتي في تلك الدار. كانت تحمل لي وجبات طعامي في الساعات التي حددتها لها، وتأتي من حين لآخر لتعرف إذا ما كنت على ما يرام ولا ينقصني شيئاً، كانت تفرغ الوعاء مرة واحدة في اليوم وترتب الغرفة مرة واحدة كل شهر. لم تكن دائماً تقاوم إغواء التحدث معي، لكن بشكل عام ليس لدي ما أشتكي منه بسببها. كنت أسمعها من حين لآخر تغني في غرفتها، كانت أغنيتها تجتاز باب غرفتها، ومن ثم المطبخ، وبعد

ذلك باب غرفتي وبهذا تصلني إلى حدودي أنا دون مقاومة. اللهم إلاّ إذا مرت عبر الرواق. لم يكن يضايقني ذلك كثيراً، أي أن أسمع غناء من حين لآخر. مرة طلبت منها أن تحمل لي وردة ياقوتية في مزهرية. جلبتها ووضعتها فوق رف المدخنة. لم يكن في غرفتي ما يذكر باستثناء رف المدخنة التي كانت توضع من فوقه الأشياء، إلاّ إذا ما تُركت على الأرض. كنت أتطلع بها يومياً، وردتي الياقوتية. كانت وردية. كنت أفضل واحدة زرقاء. في البدء، كانت حالتها لا بأس بها، وكانت تحمل بعض الزهيرات، ومن ثم استسلمت، وسرعان ما فقدت كل شيء ولم يظل منها سوى تويجاً مسطحاً وسط أوراق نائحة. البصيلة التي خرجت بالكاد من تحت الأرض، وكأنها تبحث عن الأوكسجين، كانت رائحتها كريهة. أرادت "آن" أقتلاعها، لكني قلت لها لتتركها. كانت ترغب بشراء واحدة أخرى لي، لكني قلت لها أنا لست بحاجة لواحدة أخرى. ما كان يضايقني أكثر من ذلك، هي ضوضاءات أخرى، ضحكات صغيرة تئز والتي كانت تمتلىء بها الشقة فجأة في ساعات بعينها، في الليل كما هو في النهار. لم أعد أفكر بـــ "آن"، أبداً، لكني كنت بحاجة بالرغم من ذلك إلى

الصمت، لكي أحيا حياتي. كان بمقدوري التفكير كما يحلو لي، أن أقول لنفسي بأن الهواء مخلوق من أجل إزالة الضوضاء عن العالم، وبأن الضحك والنواح لها بالضرورة دوراً كبيراً في ذلك. لكني لم أفلح بالوصول إلى التقرير إذا ما كان هو نفس الشخص الواحد أو هناك العديد منه. فالضحكات والنواحات الصغيرة تتشابه فيما بينها! كنت مرعوباً كثيراً، في تلك المرحلة، من تلك الشكوك البائسة في كل مرة أتطلع بها في اللوحة، أعني محاولة رؤية صميمها. لقد وضعت زمناً طويلاً، كل حياتي تقريباً، لفهم بأن لون عين نصف مفتوحة، أو قدوم ضوضاء صغيرة بعيدة هي أقرب من "ديجيكا"، في جحيم المُغفلين، كوجود الله، أو الوجود الذاتي، وتحتم المزيد من الحكمة أكثر مما تبعدنا عنها. كان ذلك شيئاً أكثر من اللازم إلى حد ما، حياة برمتها، من أجل الوصول إلى مثل هذا الاستنتاج المُعزي، الذي لم يبق للمرء الوقت الكثير للتمتع به. كنتُ إذن متقدماً كثيراً، باستنطاقي لها، عندما قالت لي الأمر يتعلق بالزبائن التي كانت تستقبلهم على شكل دحرجة. كان بإمكاني بطبيعة الحال النهوض والذهاب للنظر عبر ثقب القفل، إذا ما فرضنا أنه غير مغلق، لكن ما الذي بمستطاع

المرء رؤيته عبر تلك الثقوب؟ إذن هل كنت تعيشين من الدعارة؟ قلت. نحن نعيش من الدعارة، ردت. ألاّ يمكنك أن تطلبي منهم أن يُقللوا بعض الشيء من ضوضائهم؟ قلت، وكأنني كنت أصدق ما قالته لي. أضفت، أو نوع آخر من الضوضاء؟ لا بد لهم من الدردشة، قالت. سأكون مرغماً على مغادرة المكان، قلت. بحثت عن بعض الأقمشة في المستودع العائلي وعلقتها على الأبواب، بابي وبابها. سألتها إذا ما كانت هناك إمكانية لأكل جزرة بيضاء، من حين لآخر. جزرة بيضاء! صرخت وكأني كنت راغباً بتذوق رضيع يهودي. قلت لها بأن موسم الجزر الأبيض قد قارب على نهايته، وأنه من هنا إلى هناك، يمكنها أن لا تطعمني من شيء آخر غير الجزر الأبيض وسأكون شاكراً لها. جزر أبيض وحده! صرخت. للجزرات البيضاوات مذاق البنفسجيات، بالنسبة لي. أحب الجزرات البيضاوات لأن لها مذاق البنفسج والبنفسجيات لأن لها رائحة الجزرات البيضاء. إذا لم يكن على الأرض من جزر أبيض، ربما لن أحب البنفسجيات وإن لم توجد البنفسجيات قد أكون لا مبالياً بالجزرات البيضاوات كما أنا بالنسبة للّفت، أو الفجل. وحتى في الوضع الحالي

لرائحتها، أعني في هذا العالم الذي تعثر فيه الجزرات البيضاوات والبنفسجيات على وسائل للعيش المشترك، يمكنني الاستغناء عنها بسهولة، بسهولة كبيرة، من الواحدة كما من الأخرى. في يوم ما، كانت من الوقاحة حداً أعلنت لي فيه بأنها حامل، منذ أربعة أو خمسة شهور، من أعمالي. وضعت نفسها بوضع جانبي ودعتني للنظر إلى بطنها. حتى أنها تعرت، لكي تؤكد لي قطعاً بأنها لا تخفي تحت تنورتها وسادة، ومن أجل التعري بحد ذاته أيضاً. حدقت بي بعينيها الكبيرتين واللتين نسيت لونهما، أو بالأحرى بعينها الكبيرة، ذلك لأن الأخرى كانت كما يبدو مثبتةً على وردة الياقوت. كلما تعرت كلما كانت حولاء. لتنظر، قالت، متكورة على أثدائها، فيما غطست سلفاً حلمتها. استجمعت آخر قواي وقلت لها، لتطرحي، لتطرحي، وسوف لن تغوص حلمتك. فتحت الستائر حتى لا تترك شيئاً يضيع من تكورات بطنها المتنوعة. رأيت الجبال، ثابتةً، كهفية الشكل، سرية، حيث لم أسمع من الصباح إلى المساء غير الريح، الكروان والضربات الصغيرة البعيدة والفضية لمطارق مقصبي حجر الغرانيت. قد أخرج في النهار في دفء الضباب، في الزوال المعطرِ

والبري، وفي الليل قد أرى الأنوار البعيدة للمدينة، إذا ما كنت راغباً، وغيرها من الأنوار، أنوار الفنارات، والزوارق–الفنارات، التي أسماها لي والدي، عندما كنت طفلاً، والتي بمقدوري العثور على اسمها في هذه الأيام، في ذاكرتي، إذا شئت، كنت أعرف ذلك. بدء من ذلك اليوم، تدهورت الأحوال، في تلك الدار، بالنسبة لي، تدهوراً متعاظماً يوم بعد يوم، لا لأنها قد أهملتني، ولكن بمعنى أنها كانت تأتي دائما لنحري بـــ طفلنا، كاشفةً لي عن بطنها وأثدائها وتقول لي أنه سيلد من لحظة إلى أخرى، كانت تشعر بأنه بدء يقفز. إذا كان يقفز، فهو ليس مني. لم يكن وضعي سيئاً تماماً في ذلك البيت، ذلك ما هو مؤكد، لكنه من الجلي لم يكن الوضع المثالي، غير أني لا أقلل من امتيازاته. ترددت بالرحيل، كانت الأوراق قد شرعت بالهبوط، كنت أخشى الشتاء. لا ينبغي خشية الشتاء، فله هو أيضاً حسناته، ثلجه يحافظ على الدفء، يخمد الضوضاء، ونهاراته الهزيلة تنقضي بسرعة. لكني لم أكن أعرف، في تلك المرحلة، كيف أن تكون الأرض رحيمة مع أولئك الذين ليس لهم سواها، وكيف يمكننا العثور فيها، أحياءً، على القبور. ما ما كان يقضي علي،

هو الولادة. استيقظت. ما الذي سيتناوله، الطفل. أظن أنه كان ثمة من امرأة معها، فقد بدى لي سماع صوت من حين لآخر في المطبخ. وذلك ما جعلني أحس بانقباض في قلبي لتركي تلك الدار، قبل أن أُطرد منها. تشبثت بمسند الأريكة، أرتديت سترتي، معطفي وقبعتي، لم أنس شيئاً، شددت على قيطان حذائي وفتحت الباب المطل على الرواق. ثمة خليط من الأشياء أعاق مروري، لكني مررت على أية حال، بفضل التزحلق، التكسير، الضجة. تحدثت عن الزواج، ومع ذلك كان نوعاً من الاتحاد. قد يكون من الخطأ إزعاج نفسي كهذا، فالصراخ كان يتجاوز أية منافسة. لا بد وأن يكون ذلك الأول بالنسبة لها. لاحقوني حتى الشارع. توقفت عند باب الدار وأرهفت السمع. سمعتهم طيلة الوقت. لو لم أكن أعرف بأنهم كانوا يطلقون صرخات في البيت ربما ما كان بمقدوري سماعهم جيداً. لكن بفضل معرفتي، سمعتهم جيداً. لم أكن أعرف تماماً أين كنت. بحثت، وسط النجوم والكواكب، المجرات، لكني لم أعثر عليهم. ومع ذلك، لا بد وأن يكونوا هناك. كان والدي هو أول من جعلني أراهم. وجعلني أطلع على آخرين غيرهم، لكن لوحدي وبدونه ما كنت أعثر على

غير المجرات. شرعت باللعب مع الصراخات كما لعبت مع الأغاني، وأنا مندفعاً إلى الأمام تارة، متوقفاً في تارة أخرى، إذا كان بمقدور المرء تسمية شيئاً كهذا باللعب. لكثرة ما مشيت لم أسمعهم، بفضل خطوات قدمي. لكن ما أن توقفت حتى سمعتهم من جديد، في كل مرة أضعف من سابقتها بالتأكيد، لكن ما أهمية أن تكون الصرخة ضعيفة أو قوية؟ ما يجب أن يحدث، هو أن تتوقف. الآن، ما عدت أصدق هذا. كان ينبغي أن أعني يكون عندي قصص حب أخرى، ربما. لكن الحب، شيء لا علاقة له بالإرادة.

(١٩٤٥)

* في الذكرى المئوية للمبدع الروائي والمسرحي المتفرد صموئيل بيكت، كانت مجلة أدب فن قد نشرت مقطعاً من روايته المشهورة "الحب الأول" وكانت المجلة قد أوعدت قراءها بإنجاز مهمة الترجمة الكاملة لهذا العمل الذي ما زال يحظى على الكثير من اهتمامات لا نقد الأدب والمتخصصين في تأويل عوالمه التعددية، ولكن ذلك ما يقوم به بعض المبدعين الروائيين والمسرحين أنفسهم، إضافة إلى تناول العديد من الفلاسفة والمحللين النفسيين الفرنسيين وغيرهم في العالم لهذا العمل الأبداعي، والذي يمكن التعامل معه، ولكن برهافة خاصة، باعتباره كتابة فعلية عن تجربة الحب، إن كانت تتعلق بحبه اللغة كلغة، الشعر كشعر، وثنائية الرجل والمرأة عبر القليل من الكلمات المتبادلة بين طرفي الحوار هذين، وغير الحاضرين بالضرورة في واقعية العالم، ولكن عبر نسيج العبارة المتداخل مع المصائر. لا تخفي دار أدب فن، والمنتدى الثقافي العربي، أو المترجم، سرورهما في ترجمة عمل بيكت وتقديمه للقارئ العربي.

بيكت

الرغبة التي لا تموت

الآن باديو

Alain Badiou

"فتى غُر"

التقيت بعمل بكيت في منتصف الخمسينات. لقاءا حقيقيا، نوع من الضربة الذاتية، التي لا تنمحي دمغتها، لحد يمكن فيه القول بأنها باقية حتى بعد أربعين عاماً : ما زلتُ هناك، ما زلت في ذلك العمل دائماً. تلك هي الخدمة التي يقدمها لنا عمر الشباب : اللقاء بما لا حد لعظمته، وبالتالي التزام المرء بقناعته، ضد أولئك الذين ثابوا إلى رشدهم، من حملة الأطروحة المزيفةِ والعُسفيةِ القائلة "لا شيء هناك، لا شيء يستحق".

بيد أن الشباب هو أيضاً ذلك الجزء من الوجود الذي يحدث فيه بسهولة تخيل المرء لنفسه بأنه غاية في التفرد، في اللحظة التي يفكر ويعمل بها وفقاً لما يشكل الملمح العادي للجيل الذي ينتمي إليه. فأن يكون المرء شاباً فذلك معناه تمتعه بمصدر للقوة، عَيشةُ لمرحلة اللقاءات الحاسمة، ولكن المثقلةِ بالمصادرة السهلة بحكم التكرار، والمُحاكاة. فالفكر لا يبتعد عن روح المرحلة إلاّ بفضل العمل المتواصل والحساس.

ذلك لأن الرغبة في تغيّير العالم تعطي نفسها حينذاك بسهولة، كما كنا نتصورها في مرحلتنا على أنها من أبسط الأشياء. الأصعب من ذلك هو إدراك المرء بأن تلك الإرادة ذاتها يمكنها أن لا تكون شيئاً آخر سوى مادة لأشكال حركة متواصلة للعالم نفسه. لهذا فإن كل فتوة ، مهما كان صخب الوعد الذي تحمله، هي فتوة "فتى غر". تفكير كهذا يحصننا، لاحقاً، إزاء الحنين.عندما اكتشفت بيكت، بعد بضعة أعوام من شروع عمله ضمن اللغة الفرنسية، ولنقل في عام ١٩٥٦ على وجه التقريب، كنت سارترياً كاملاً، مع انشغالي بقضية كنت أظن اكتشافي بنفسي لها وبأن سارتر لم يكن يوليها أهمية كافية، لكن دون أفطن بأنها كانت، وسوف تظل لوقت طويل، العثرة الكداء لجيلي ولعدة أجيال غيره : قضية اللغة. فبحكم نظر مُرقع كهذا، لم أكن قادراً على العثور في بيكيت على شيء آخر سوى ما كان يراه الجميع فيه. كاتب للعبث، لليأس، للسماء الفارغة، للاتواصل وللعزلة الأبدية، وجودي، في نهاية المطاف. ولكن أيضاً كاتب "حداثي"، بمعنى أن مصير الكتابة، أي العلاقة بين تخمة الكلام والصمت الأصيل، الوظيفة السامية والمضحكة في آن للكلمات، كل

ذلك قد التقطه النثر، البعيد تماماً عن أية غائية واقعية، فالحكاية كانت في ذات الوقت ظاهر السرد، وواقع التأمل من حول عمل الكاتب، بؤسه وعظمته. كنت مُغتبطاً بالشذرات الأكثر قتامةً، فللشباب ميل نحو الاعتقاد الحتمي بأن "الأناشيد اليائسةِ هي أكثر الأناشيد جمالاً". لقد استنسخت، في دفاتري، أشياء مثل : "وبالنسبة لترك ما هو أساسي، كنت أعرف نفسي كما أعتقد، سيما وأنه لم يكن في حوزتي من معلومات عن هذه الظاهرة سوى معلومات متناقضة". بدلاً من هذا، كان عليّ تركيز انتباهي على السخرية المُثقلة بها تلك الجملة العدمية بطاقة غريبة. وكان الأمر كذلك حتى عندما كنت أتلذذ بقراءتي للمقطع التالي من "مالون يموت" : ومع ذلك كان بمقدور أية بقايا جسدية و وعي إنجاز المهمة، لا شيء يستدعي ملاحقة الناس. انطلاقاً من اللحظة التي يتعلق بها الأمر بما نسميه الكائن الحي لا مجال لانخداع المرء، فهو المخطيء. (...)

لم أعر انتباهاً كافياً للتكذيب الذي يحمله الأسلوب الإثباتي، العنيف تقريباً، للطروحة الخائبة (تحت-كفاكوية) لشمولية الخطيئة. لقد ظل كل ذلك، من وجهة نظري، مجازاً أدبياً

تُعبر عنه مقولة سارتر الختامية، الشهيرة : "الإنسان انفعال غير مجدي"، والتي لم يكن لها عندي نفس الطعم كالمُثل من حول اللغة التي دعمت بواسطتها قناعتي بأن مهمة الفلسفة الحاسمة، والتي يجب عليَّ الاضطلاع بها شخصياً، كانت إكمال النظرية السارترية عن الحرية ببحث متأنٍ في قتامات الدال. لذا كان "اللامُسمى" هو كتابي المفضل. فلعدة أشهر عشت (عندما يكون المرء شاباً، فذلك يعني بأن لديه، لكي أتكلم كبيكيت، "زمن ضخم")، في صحبة ذلك المزيج الغريب من الكراهية والألفة الصحية التي كان "متحدث" روايته يكنها حيال أداته اللغوية: إن يلصقوا بيَّ لغة كانوا يتخيلون بأني لن أتمكن من استخدامي لها قبل اعترافي بأني واحد من قبيلتهم، أية. خديعة سأرتبها لهم، رطانتهم تلك. والتي لم أفهم منها شيئاً، ولا من القصص التي تجلبها، وكأنها كلاب ميتة (...).

ربما كنت راغباً في الصمت في البداية، إذ كنت أظن أحياناً بأن هذا سيكون عزاءً لي بعد ما تكلمت بشجاعة، وأن أُدفنَ حياً ثانية في الصمت، حتى أتمكن من التمتع به، كلا، لا أعرف لماذا، لكي أشعر بأني أنا الذي سكتَ(...).

مما لا شك فيه، كان لا بد من أخذ تلك "الشجاعة" الملازمة لكل كلام في نظر الاعتبار، وكذلك ما تشير عليه تلك "القصص" التي تجرفها لغة القبيلة. وقد يكون من الوضوح الأكبر فهم أن"اللامُسمى" كان يشكل بالنسبة لبيكيت في الواقع نوعاً من المأزق، الذي سيضع أكثر من عشرة أعوام للخروج منه. لكن التعاضد، غير المتماسك في الحقيقة، ما بين العدمية والمطالبة اللغوية، ما بين الوجودية الحياتية وميتافيزيقيا الكلمة، ما بين سارتر وبلانشو، كانت تتلاءم ومزاج الشاب الأخرق الذي كنت عليه.

كانت الحماقة في العمق تكمن في تأبيد صورة لبيكيت شائعةٌ آنذاك وما تزال لليوم، من دون فحص حقيقي لها : وعي صارم بعدمية المعنى، يمتد من ينابيع الفن حتى عدمية الكتابة، ويستعير لنفسه شكلاً مادياً تقريباً عبر نثر لا ينيّ عن التعاظم بحصره، بكثافته، وبطرحه جانباً لكل مبدأ روائي. بيكيت المتأمل للموت وللنهاية، لعزلة الأجساد المريضة، للانتظار العبثي لما هو ألهي ومهزلة أي مشروع يتوجه نحو الآخرين.

والفراغ. لقد كان عليَّ إنفاق العديد من السنوات للتخلص من تلك الصورة النمطية وتناول بيكيت من جديد بحرفيته. كلا، فما يقدمه بيكيت للتفكير عبر فنه، في المسرح، في النثر، في الشعر، في السينما، في الراديو، في التلفزيون، في النقد، هو ليس ذلك الانغماس الظلامي والجسدي لوجود مهجور، لإهمال خالي من الأمل. وليس لما هو عكس ذلك أيضاً، فقد حاول البعض تقدّيم عمله وكأنه : فكاهة، مهزلة، تذوق ملموس، رابليه مضحك. لا وجودية، ولا باروك حداثوي.إن درس بيكت هو درس المقياس،الدقة والشجاعة. وهذا ما أريد تبيانه في الصفحات القادمة.

وما دام أن حماسي لهذا المؤلف قد تولد منذ أربعين عاماً من خلال قراءتي لكتابه "اللامسمى"، أكثرمن تولده عن تلك الأحكام حول اللغة التي أطربت شبابي، يروق لي الاحتفاظ بتلك الشذرة التي ما زالت تحيرني لليوم، والتي يعلن فيها ذلك المُتحدث المجهول،عبر دموعه، بأنه لم يتنصل أبداً: أنا وحدي إنسان أما الباقي فإلهيّ .

أن عمل بيكت، الذي غالباً ما تمّ تقديمه ككتلة واحدة، أو كأنه يتوجه بصورة مباشرة، من ناحية المعنى، نحو المزيد من العدمية، ومن ناحية الشكل، نحو المزيد من الدقة، هو في الحقيقة مسار معقد، تتنوع للغاية وسائله الأدبية.

يمكن للمرء، دون شك، أن يلاحظ فيه تذبذباً مركزياً ما بين التجريد الفلسفي (الذي تمت تنقيته تماماً في كتاب "كاب أوبير")، والشعر المدور، الذي يصف ما يشبه اللوحة، مستخدماً من أجل ذلك إعادة غير منقطعة لمجموعة الكلمات ذاتها، وللتنوعات المتناهية في صغرها والتي تُزَحزِح، تدريجياً، المعنى. (تقنية دُفعت إلى ذروتها في كتاب "بلا").

كذلك يمكننا ملاحظة مرحلتين كبيرتين في عمله. فبعد "نصوص من أجل لا شيء" (١٩٥٠)، وهو عام استحوذ

فيه على الكاتب شعور المأزق والعجز، تمكن بيكيت من الخروج منه عبر كتابه "كيف هذا" (١٩٦٠)، الذي أدخل قطيعة واضحة على موضوعاته، كما على توجّه النثر.

كان لذلك التذبذب والقطع نتيجة تكّمن في أنه ليس هناك من نوع أدبي جدير بفهم مشروع بيكيت. فإذا كان الشكل الروائي ما زال ملموساً في "مولوي"، فقد تمّ استنفاذه انطلاقاً من "اللامُسمى"، دون أن نستطيع القول بأن الشعر هو من حظى بالغلبة، حتى وإن كان الإيقاع، موقع المقاطع، والقيمة الداخلية تشير على أن النص يسيطر عليه ما يمكننا تسميته بـــ "الشعر الضمني".

في الواقع، إن أجزاء الحكاية أو المشهد الذي يظهرهما بيكيت يحاولان تحويل الأسئلة النقدية (بالمعنى الكانطي) وطرحها على محك الجمال. تلك الأسئلة محدودة من ناحية عددها. فعلى أسئلة كانط الشهيرة : "ما الذي يمكنني معرفته؟ ما الذي عليَّ عمله؟ ما الذي يمكنني أن آمل به؟" تجيب ثلاثية "نصوص من أجل لاشيء" بالطريقة التالية: "أين سأذهب إذا كنت قادراً على الذهاب؟ ما الذي سأكونه

إذا ما كان بإمكاني أن أكون؟ ما الذي سأقوله لو كان عندي صوت؟، وبعد ١٩٦٠، يمكننا إضافة : من أنا، إذا كان الآخر موجوداً؟ أن عمل بيكيت ما هو إلاّ تناول ومعالجة عبر لحم اللغة لهذه الأسئلة الأربعة. لنقل بأن الأمر يتعلق بمشروع تأمل فكري يطاله نصفياً الشعر، الذي يسعى لمنافسة جمال الشظايا اللامرئية للوجود. كذلك ينبغي الحذر من الاعتقاد بأن بيكت يغرق نفسه في تساؤل مُكتفياً بذاته، ولا يحل أية مشكلة من تلك التي يطرحها. كلا، أن عمل النثر مُكرساً لعزل ورفع بعض النقاط التي يمكن للفكر أن يصبح فيها إثباتياً. من ناحية أخرى، كل عبقرية بيكيت تنحو نحو ذلك التوكيد، وبطريقة عدوانية بعض الشيء. فصياغة الحكمة أو المُثلْ ليست غريبة عليه أبداً، وهي تحمل دائماً معها نوعاً من المُشاكسة والإصرار. أن واحداً من تلك المُثل، الذي يشكل خاتمة، هو التالي : "أرض جاحدة، لكن ليس تماماً". آه، ربما كان بإمكان المرء القول جحود الأرض! لكن، في المقام الأخير وحسب، لكي تومض عبارة "ليس تماماً" في النثر الذي نعرف بأنه مكرساً لكي "يرن بوضوح" في "كاب اوبير"، وحتى يحافظ على ما فينا من شجاعة.

غالباً ما كان بيكت يقول، كغيره من الكتاب، منذ فلوبير، بأن ما يعنيه هو الموسيقى. وبأنه مُبدع لإيقاعات ووقفات. فعندما كان يُسأل، ضمن تلك التحقيقات المرحلية عن "أعجوبة الآخر" والتي يُطلب فيها من كل فنان اتخاذ موقفاً وتغذية العصر بمادة روحية بديلة، لماذا يكتب، كان بيكت يجيب بطريقة الرد البرقي : (غير نافع إلاّ لهذا). ليس تماماً، يا بيكيت، ليس تماماً! غير نافع إلاّ لهذا، لكن ليس بالكامل. فهناك علاقاته المعقدة بجويس، والذي يظل بالرغم من كل ما قيلَ معلمه المباشر. كما كان هناك، في مواجهة النازيين على الأرض الفرنسية، انخراطه المباشر والخطير في المقاومة.

وكذلك رفقته الزوجية الطويلة لسوزان والتي تشكل، من دون أن نصنع منها "بيوغرافية" سوقية، المرجع الأساسي لكل الأزواج الذين يمرون في عمله. كما لا بد من ذكر إرادته، في المسرح، في أن لا يكون مؤلفاً وحسب، بل مخرجاً مُدققاً ومُتشدداً. وهمه المتواصل أيضاً في استخدام التقنيات الجديدة : الراديو(كان بيكيت عبقرية في التمثيليات الإذاعية)،السينما،والتلفزيون.

وفي الأخير علاقاته بالرسامين ونشاطه في حقل النقد الأدبي (ما كتبه عن بروست، وعن جويس). عن أناس آخرين، وأشياء أخرى كذلك.

لم أفكر يوماً بأن على المرء التعامل مع ما يصرح به الفنانون عن دعوتهم المطلقة، عن عذابهم الصليبي الإرغامي أمام المفردات، وصوفية صفحتهم تعاملاً حرفياً. ومع ذلك،علينا أن ندرك بأن إمكانية اللقاء بكاتب من نوعية بيكت، الأقل مكشوفية في العالم والأقل تواطئاً، تستوجب البحث لوقت طويل. لقد كان دائماً خادماً يقظاً للجمال، وذلك ما خدمه في الكتابة، وكأنه على مسافة من نفسه (على مسافة من الطبيعة، من اللغة "الطبيعية"، وبعيداً عن الأم، عن اللغة "الأم")، عبر معجم ثانوي كان قد تعلمه، في لغة "أجنبية"، أي اللغة الفرنسية. وقد منحته هذه اللغة تدريجياً نبرة غير مسموعة من قبل. خاصة عبر كسره لحميمة الكلمات وعزلها، بغية التحقق، ضمن الجملة ذاتها، من دقتها، بإضافة النعوتات أو الندامات. كما هو الأمر في "رؤية خطأ ..قيلَ خطأ ": "هل كان ثمة من زمن لم يكن فيه الأمر يتعلق بالأسئلة؟ تلك التي تلد-ميتةً حتى

نهايتها. من قبل. ما أن يتمّ تصورها. من قبل. عندما لا يكون الأمر متعلقاً بالإجابة. إن لا نكون قادرين عليها. إن لا يكون المرء قادراً على الرغبة في عدم الرغبة. إن لا يتمكن. كلا. أبداً. حلم. تلك هي الإجابة". لكن أيضاً بتأثير الامتدادات الغنائية المفاجأة، حيث يُقلل الحساب الصوتي من ضغط العقل، ويعطره بليل التذكر، كما في "كومبني" :

"مستنداً أنتَ على ظهرك فوق خشب الحور. في ظله الراجف. انطَرَحتْ هي في زاوية قائمة مستندةً على كوعيها. عيناك المغلقتان غاصتا في عينيها. في الظلام تغطس من جديد. ثانيةً. تشعر من فوق وجهك بخمل شعرها الأسود الطويل يتحرك في الهواء الساكن. تحت غطاء الشعر وجهيكما يختفيان. تدمدم هي. تصغي للأوراق. عينا أحدكم في عيني الآخر تصغيان للأوراق. في ظلها الراجف".

وبصوت مطالب يضع بهاء الكون إلى جانب البؤس الظاهري كشهادة لما هو ساكن، وكأنه مشهد يرفع فيه النثر ستارته، في "رؤيه خطأ قيلَ خطأ ": "من مضجعها

ترى فينوس تنهض. ثانية. من مضجعها بوقت رائق ترى فينوس تنهض تتبعها الشمس. حينئذ تكون بمثابة مبدأ لكل حياة. ثانية. في المساء بوقت رائق تتمتع بانتقامها. لفينوس. أمام النافذة الأخرى. جالسة منكمشة فوق مقعدها العتيق تراقب المتوهجة". وعبر السقوطات أيضاً، ووقفات الحركة التي تشير، في النص النثري "كفى"، على رقة كانت، حتى ذلك الوقت، مخفيةً، لكنها تبين عبر الإيقاع بأن الإنهماك الحياتي لا يمتلك الكلمة الأخيرة : "سأمحي الآن كل شيء ما عدا الأزهار. لا أمطار بعد. لا أثداء. ليس هناك من أحد سوانا نحن الاثنين في نزهتنا ما بين الزهور. كفاية أن يشعر ثدياي الشائخين بيده الشائخة". وعبر التغنجات أيضاً (هنا في مقاطع مسرحية رقم ٢) التي تزيل كل ما يمكن أن يكون قد ظل، في النبرة، مرتفعاً كثيراً : "عمل، عائلة، وطن ثالث، قصص مؤخرات، فن وطبيعة، عميقة جداً، صحة، سكن، الله والبشر، وغيرها من الكوارث". وفي النهاية، على عكس التكسيرات والاختصارات المهيمنة في مكان آخر، هنا عبر تأثير الاستطالة، المطاطية القصوى التي تسمح بتراجع التنقيطات، عندما يريد بيكيت أن تكون جميع معطيات

موقف أو مشكلة مّا مغلفة بحركة عروضية متوحدة- وذلك ما يحاوله في "كيف هذا" : (...) أما أن أقتبس بسرعة خاطفة أو أجلس لوحدي ولن تكون هناك مشكلة أو أن عددنا لانهائي ولن تكون هناك مشكلة أيضاً".
إنه التصويب، أو العمل من فوق عزلة المفردات. توسع، أو حز شعري للذكرى. إعلان، أو عمل من أجل انبثاق النثر. انحدار، أو رقة غامضة حيال كارثة. انقطاع، أو مُثل عن ما هو كوميدي. استطالة، أو تجسيد مكتوباً للتنوعات. تلك هي، من وجهة نظرنا، العمليات الرئيسية التي تحاول فيها كتابة بيكت أن تقول عن قرب جحود الأرض وكذلك عزلها، ضمن كثافتها الخاصة، ما تبقى بعيداً عن ذلك الجحود. لذا ينبغي الانطلاق من جمالية النثر. فهو الذي يخبرنا بما كان بيكيت منشغلاً في إنقاذه. ذلك لأن مصير كل جمال، خاصة ذلك الذي يتوجه نحوه، هو القيام بعملية الفصل. فصل المظهر، الذي يعيد وضعه، أو يحذفه، عن النواة الشاملة للتجربة. أن تعامل المرء مع بيكيت حرفياً أمر ضروري. بحرفيه الجمال. ففي وظيفته الفاصلة، يقول لنا الحرف ما الذي ينبغي إهماله لكي نبقى في مواجهة ما هو جدير في البقاء.

الزهد المنهجي

يعثر بيكت، على طريقته الخاصة، في ديكارت وهوسرل على ما يلهمه : إذا كان المرء عازماً على القيام بتحقيق جدي من حول الإنسانية المفكرة، عليه في البدء تعليق كل ما هو غير جوهري أو مشكوك فيه، ومن ثم العودة بالإنسانية إلى وظائفها الدائمة. إن انحلال "شخوص" بيكت، فقرهم، أمراضهم، سكونهم الغريب، وكذلك ضياعهم دون غاية واضحة،وكل ما تمّ اعتباره غالباً بمثابة مجاز لحالات البؤس الأبدية للشرط الإنساني، يجب التعامل معه بطريقة لا تجعل منه شيئاً آخر غير بروتوكول للتجربة، ومن ثم لا بد من مقارنته مع الشك الذي استخدمه ديكارت لكي يعود بالذات إلى فراغ عرضها المحض، أو مقارنته الهوسرلية، التي ترجع بداهة العالم إلى بداهة التيار(l'époché) بـــ "الأبوخة" الغائي للوعي. في الجزء الأول من عمل بيكيت في الفرنسية، يقوم الزهد المنهجي بعزل ثلاث وظائف :

الحركة والسكون (الانطلاق، التسكع، الجنوح قرب ساحل، السقوط، والرقود)؛ الكينونة (ما هو موجود، الأماكن، الملامح الظاهرة، وكذلك اهتزاز الهوية)؛ اللغة (إلزام القول، استحالة الصمت). فـ "الشخصية" ما هي إلا ذلك الذي ينظم المشروع، الهوية، والثرثرة القاسية. أما الحكاية، المقدمة دائماً باعتبارها اعتباطية، أو كمونتاج بالصدفة، فهي تميل إلى طوي كل ما لا يمكن اختزاله إلى تلك الوظائف الثلاث، وتبيان أنها، ذاتها، لا تقبل الإزالة. فبالنسبة للحركة : ليس على الضياع الانفصال شيئاً فشيئاً من كل معنى ظاهري وحسب، بل وأيضاً جعل الأمر وكأنه يتعلق بتقديم جوهر الحركة،ما هو حركة حقاً ضمن الحركة، إذ سيقوم بيكيت أثناء ذلك بتحطيم جميع الوسائل، الارتكازات الخارجية، وكل السطوح المحسوسة للحركة. فالشخصية (مولوي، أو مارون) سيفقد دراجته الهوائية، سوف يجرح نفسه، يكف أن يعرف من هو، وحتى يفقد جزء من جسمه. فهناك ما لا حصر له، ضمن نثر بيكيت، من العميان، العرجان، المشلولين، الشيوخ الذين فقدوا العصا التي يتعكزون عليها، العاجزون، وفي النهاية، الأجسام التي لن يبقى منها سوى الرأس، الفم، أو جمجمة

بثقبين لكي لا ترى إلا بشكل سيء، أو تتضح عرقاً لكي لا تقول الكلمات إلاّ بصورة سيئة. وهكذا تصل "الشخصية"، بعريها هذا، إلى تلك اللحظة المحضة التي لا تتميز فيها الحركة خارجياً عن السكون، ذلك لأنها لم تعد سوى حركتها الخاصة والمتصورة، ولا شيء يجعلها واضحة غير ذلك التوتر الزهيد، نوع من الحساب التفاضلي، ذلك لأن النثر قد تمدد، وأُعيد ثانية إلى نقطة تحركه.

قد يجد السكون مجازه المكتمل في صورة الجثة : ففعل "يموت" هو تحويل لكل حركة ممكنة إلى راحة نهائية. ولكن حتى هنا، لا تعادل الوظائف الدائمة مابين فعل "يموت" والموت نفسه. ففي "مولون يموت"، نرى كيف أن اللغة والحركة يمسان حتى النهاية كلاً من الكينونة والسكون، وهذا ما يدفع إلى التأجيل الدائم للنقطة السكونية؛ فتلك النقطة لا يمكن وضعها إلا باعتبارها حداً لا يطال أبداً، ضمن شبكة حركات، ذكريات، وكلمات، لا تكف عن التقلص. ستكون الشاعرية حينئذ نوعاً من تخفيف أعباء الأرغامات، وتحطيم كل ما يعيق لحظة السكون. وإذا ما تفككت الحركة، لكي لا تغدو سوى فارق في الراحة،

فستكون الراحة ذاتها ضمناً للحركة واللغة، كخليط غريب لبطء النثر والتعجيل بتفتيته. عندما يرغب بيكت بتركيز انتباهه على واحدة من تلك الوظائف، فأنه يعمل على تعطيل الوظيفتين الباقيتين. وهكذا فإن "المتكلم" في رواية "اللامسمى"،المربوط بجرة عند مدخل أحد المطاعم، يفقد الحركة، ولم تعد لمنلوغه الضخم من مادة أخرى غير إرغام نفسه على الكلام. الأمر لا يتعلق بصورة مأسوية. فإذا كنا نضع، في الواقع، في عين الاعتبار ما ينبغي التفكير فيه ضمن جمالية النثر، فسنقول بأن هذه "الشخصية"، الممسوحة أو التي لا تحمل حتى اسماً واضحاً، والتي تجد نفسها في ذروة التحلل، قد نجحت بالأحرى بالتخلص من كل التزويقات الثانوية، والممتلكات المشبوهة، والتي كان بإمكانها حرفها عن ما ينبغي عليها ارتياده، أي ما يمس الإنسانية التوليدية ذات الوظائف الجوهرية، والتي هي: التحرك، الكينونة، والكلام.

من الجدير بالقول كذلك بأن الخلط ما بين هذا الزهد المنهجي، المترافق مع الهزل المبسوط وزلاقة اللسان، وذلك التضخيم المأسوي عن الانحلال وبؤس الأفراد، قد

أبعد معاصرين كثيرين عن أي فهم عميق لكتابات بيكيت.
فعندما يقول، في "كيف هذا" : التغوطات ليست هي أنا
لكني أحبها تلك العلب العتيقة المفرغة برخاوة متروكة لا
شيء آخر غير الوحل الذي يغطي كل أنا وحده تحمل لي
كيلواتي العشرين تستسلم قليلاً عند هذا ومن ثم لا تستسلم
لا أقوم إلا بنفي نفسي (...).

لا يستطيع المرء فهم النص إذا ما رأى فيه مجازاً مكثفاً
للحيوان الإنساني المدنس والمريض. على العكس تماما من
ذلك، المقصود هو تثبيت- مادمنا نعترف بأننا في الواقع
حيوانات خفيفة على أرض تافهة ومثقلة بالغائط-، ما يظل
عالقاً في السؤال، في الفكر، وفي الطاقة الإبداعية (هنا،
الرغبة في الحركة، باعتبارها عكس الهروب). وهكذا فإن
تحديد الإنسانية ببضعة وظائف،سيجعلها أكثر إثارة
للإعجاب، وأكثر حيوية، وأكثر خلوداً. بدءً من أعوام
الستينات، ثمة وظيفة رابعة تأخذ لنفسها مكاناً ما يني عن
التعاظم : وظيفة الآخر، الرفيق، والصوت الخارجي. إذ
ليس من المصادفة أن تكون الأجزاء الثلاثة من كتاب
"كيف هذا" ترتبط باللحظات الثلاثة التي يحدّدها

الاستراتيجي بـــ "قبل-بم"، "مع-بم" و"بعد-بم"؛ أو أن نصاً متأخراً يحمل أسم "رفقة". فعبارة "مع الآخر" حاسمة. لكن حتى هنا، يجب علينا أن نبعد عن هذه الرفقة الطبيعة، وذلك عبر مونتاج يُحررها من أية سيكولوجية، من أية بداهة، ومن كل خارجية إمبيريقية. فالآخر هو ذاته مكرساً لثلاث وظائف بدائية. ففي "كيف هذا"، يرتبط هذا الآخر بالحركة والراحة : أما أنه يلتحق في الظلام، أو يزحف كأي واحد ثان مع حقيبة ظهره بوجود ساكن، أو أن أحدهم يلتحق به، لأنه هو يظل ساكناً، بحكم زحف الشخصية الرئيسية. من هنا مصدر الوظائف المنحدرة عن الفاعلية (ذلك الذي يَسقط على آخر، الجلاد) أو الانفعالية (ذلك الذي يَسقطُ عليه الآخر، الضحية). أن وجود الآخر لا يثير أي شك، بيد أن بناءه وهويته يحيلان على حلقية مراوغة، ما دام أنه بالإمكان احتلال موقع الجلاد والضحية، بالتعاقب، ولا شيء آخر سوى ذلك يحدد الغيرية.

أما في كتاب "رفقة"، فالمشكلة معكوسة، وذلك لأن الآخر يرتبط هنا بالوظيفة الثالثة، أي اللغة. فهو يعطي نفسه باعتباره صوت يصل إلى أحدهم في الظلام.

كذلك لا يمكن الشك بتفرد ذلك الصوت، فهو يسرد حكايات طفولة ذات كثافة شعرية غير معهودة. لكن، وبغياب الحركة، واندثار أي لقاء يشهد عليه، يظل وجود ذلك الصوت معلقاً : إذ قد لا يكون أمامنا سوى "الخرافة عنك وأنت تخرف عن آخر معك في الظلام".

فكما أن الحركة، المُنقاة بالزهد الأدبي المنهجي، هي فارق السكون؛ كذلك فإن سكونية الكينونة، أو الموت، ما هي إلا الحد الذي لا يُطال للحركة واللغة؛ وكذلك فإن الآخر، المختزل إلى حدود وظائفه البدائية، قد وقع في شباك الفخ التالي:

إذا كان موجوداً، فهو يشبهني، وبالتالي لا يمكن تمييزه عني. أما إذا ما كان معروفاً بدقة، فلا شيء يؤكد وجوده.

وعلى أية حال، نحن نرى بأن الزهد، المرتبط مجازياً بالفقدان، بالانحلال، بالفقر، وبالضراوة من فوق اللاشيء، قد أوصلنا إلى اقتصاد بالمفاهيم من النوع القديم، أو الأفلاطوني. فإذا ما أهملنا (ونثر بيكيت ما هو إلا حركة الإهمال هذا، وذلك التخلي) ما هو غير جوهري، ما يلهينا

الإهمال هذا، وذلك التخلي) ما هو غير جوهري، ما يلهينا (بالمعنى الباسكالي)، فسنرى بأن الإنسانية التوليدية تنتمي للحركة المعقدة، للراحة (أو الموت)، للغة (كإلزام لا يهدأ) وللمفارقة ما بين الأنا والآخر.

هنا، نجد أنفسنا على قرب شديد مما أسماه أفلاطون، في محاورة "السفسطائي"، الأنواع الخمسة الأساسية :

الكينونة، الشيء بعينه، الحركة، الراحة والآخر.

وإذا كان الفيلسوف أفلاطون قد حدد عبر تلك الأنواع الشروط العامة لكل فكر، فإن الكاتب بيكيت يسعى، عبر حركة الزهد النثرية، تقديم تحديدات لا زمنية للإنسانية. أن هذه الإنسانية التي قيل عنها بأنها "صميمية"، "تهريجية"، والتي لم يعد وجودها يشكل في "كاب وابير" سوى جماجم تنضح منها الكلمات، يجب التفكير فيها باعتبارها نوعاً من

البداهة العفوية، والتي تخولنا التوجه مباشرة نحو الأسئلة الجديرة بتسمية كهذه.

وفي طليعتها السؤال الذي يجعل الكتابة نفسها ممكنة، أي الذي يكشف بأن هناك ما يستدعي الكتابة:

ما هي العلاقة بين اللغة والكينونة؟ فإذا كنا مرغمين على الكلام، وذلك ما هو واقع، عن ماذا يتكلم الكلام؟ ما الذي بمقدوره قوله؟

اللغة والكينونة

إذا كان علينا أن نتكلم، فذلك ليس لأننا فريسة للغة وحسب. لكن أيضاً، أو بشكل خاص، لأن ما هو كائن، أي ما نحن مرغمين على الكلام بشأنه، سرعان ما يفلت، في اللحظة التي تتم فيها تسميته، نحو لا- كينونته الخاصة.

إلى حد ينبغي فيه القيام بالتسمية من جديد.

عند هذه النقطة، يكون بيكيت من أتباع هرقليطس: الكينونة لا شيء سوى تحولها إلى عدم.

وذلك ما تجمله "المزمارية" الشعرية التالية:

تدفق سبب

بأن كل شيء

مع أنه موجود

كل شيء

هذا أيضاً إذاً،

حتى هذا أيضاً،

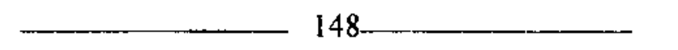
مع وجوده

لا موجود.

لنتكلم عنه.

حينئذ كيف يمكن للزومية القول، اللزومية التي تستدعي الكاتب خاصةً، لاسيما ذلك الذي "لا يصلح إلاّ لهذا"، النوافق مع الكينونة؟ هل لدينا ثمة من أمل بأن تتمكن اللغة من إيقاف ذلك التدفق، أو تمنح لشيء ما (لهذا الشيء، حتى لهذا الشيء) نوعاً من الاستقرار ولو نسبي؟

وإلا، ما أهمية ذلك الإيعاز "لنتكلم عنه"؟ بالنسبة للفنان، الذي يختلف في هذه النقطة عن الفيلسوف، تكون وسيلة



الفكر هي الحكاية النثرية. فأن تكف الكينونة عن الانفلات، و أن لا تنحدر نحو العدم، فذلك ما يفترض بأن تكون اللغة قادرة على تحديد مكانته ضمن حكاية، وأن تعيده إلى موقعه. تسمية الموقع المُتخيل للكينونة :

يُكرس بيكيت الكثير من إبداعاته لهذه النقطة. ثمة موقعين للكينونة في الكتابات الأولى لبيكيت، ضمن معارضة يمكننا تسميتها بالبرغسونية، فهناك تكمن قضية المنفتح والمنغلق. يمنع الموقع المنغلق الانفلات، ويبطل الهوية القلقة للكينونة والعدم، ذلك لأن مكونات هذا الموقع محسوبة ومسماة بالدقة.

فهدف حكايات التسوير هذه هي تلازم ما تتمّ رؤيته مع الكلام الذي يُقال عنه.

يُثَبتُ بيكيت هذا الموقع في نص مقتضب، (منْ يرى نفسه) : Se voir تحت عنوان مكان مغلق، كل ما ينبغي معرفته لكي يُقال بأنه معروف.

نجد، ضمن هذا الاتجاه، الغرفة المحبوسة فيها شخصيتي مسرحية "نهاية اللعبة"، والغرفة التي يموت فيها "مالون" (أو بالأحرى تلك التي يتجه فيها نحو موته)، وكذلك بيت السيد "كنوت" في رواية "واط" والأسطوانة التي تتحرك فيها وحدات نص . "المُقفر".

في جميع هذه الحالات، يقيم نظام الحكاية رقابة صارمة للمكان، ويبني عالماً محدداً بشكل يبطل زوغان الكينونة لبعض الوقت حتى يتمكن النثر من القبض عليه.

يُعرض المكان المفتوح، بالمقابل، عفوية المسار، يزايد في التبذير، ويسعى للبقاء قرب انفلات الظاهر.

فالأمر يتعلق بنوع آخر من علائق اللغة والكينونة: مرونة الأولى تعادلها ذبذبة الأخرى.

فهي تحاول استباق التحولات.

تلك هي حالة الريف الأيرلندي، في السهل، في التلال، والغابات الغامضة، حيث يبحث "مولوي" عن أمه، وحيث يبحث "موران" عن "مولوي".

وتلك هي حالة المدينة ومتاهة الشوارع في "المنفي"، وكذلك حالة رواق الطين حيث يزحف كل من الجلاد والضحية في "كيف هذا"، ما دمنا قد أخبرنا بأنها حالة لا نهائية. فهنا، يحاول نظام الحكاية مسك زمن تحول الكينونة إلى عدم عبر اللغة.

فالنثر يلتصق بالكينونة، ليس بفضل ضبط العناصر، ولكن لأن الكينونة تفلت بسرعة كسرعته، وحتى بسرعة أكبر من سرعته.

ومع ذلك، سيقوم بيكيت، شيئاً فشيئاً، بمزج شكلي عروض المكان والكينونة.

فإذا ما كان الأمر يتعلق بالمكان المغلق أو في التيه، سيؤدي حذف كل خصوصية للوصف إلى صورة متماثلة للأرض والسماء، تتعادل فيها الحركة مع صفاء السكون. أما في نص "بلا"- الذي كان بيكيت قد نحت له في الإنجليزية مفردة، والذي هو وصف محض تتكرر أو تتحور مكوناته بتأني، فهي تشكل Lessnes في نظري نهاية الجهد الشعري لبيكيت من أجل تعيين مكانة للكينونة: سماء رمادية بلا غيوم دون ضجة لا شيء يتحرك أرض رمل رمادي رماد. جسم ضئيل نفس الرمادي حيث السماء والأرض تسحقهما واقفين.

رماد رمادي في المدورة أرض سماء مختلطتان بعيدتان بلا نهاية.

يتعلق الأمر عند بيكيت، في هذا النوع من المقاطع، بتثبيت مشهد الكينونة، بتحديد إنارتها التي ينبغي التعامل معها

ضمن حيادية ما هو ليس بالظلام ولا بالنور – فلأننا بالدقة "قبل"، فإن ثمة شيء ما يحدث–.

ما هو اللون المناسب للمكان الفارغ والذي هو عمق كل وجود ؟

يجيب بيكيت: الرمادي المعتم، أو اللاواضح، أو الأسود الممهور بلون غير محدد.

يضع هذا المجاز الكينونة في تموضعها الفارغ من كل واقعة.

وغالباً ما يختزله بيكيت تحت اسم "شبه الظل".

وهكذا نقرأ في نص "المُقفر" : ما يلفت الانتباه أولاً في ذلك الظل هو الإحساس بالأصفر الذي ينتج عنه لكي لا نقول الكبريت بسبب من ترابط الأفكار.

يكون سؤال البناء العروضي لموقع الكينونة، أي لما هو سابق Cap au Pire في لكل معرفة، أو بالأحرى للحد الأدنى من المعرفة التي يمكن للغة التعلق بها، بيناً، تحت اسم شبه الظل : شبه ظل معتم ينبوع لم يُعرف.

أي الحد الأدنى.

أن لا نعرف أي شي كلا.

إذ سيكون ذلك مريحاً. لنقل الأقل في الحد الأدنى. وإن يكون هذا " الأقل الأدنى" هو كينونة موقع فارغ في انتظار أجسام، لغة، وقائع، فذلك ما يشير عليه النص بدقة:

اختفاء الفراغ غير ممكناً. إلا إذا ما توارى الظل. حينئذ يتوارى كل شيء.

قد يمكننا، في مثل هذا التبسيط الخيالي، تسمية موقع الكينونة، أو شبه الظل، "الأسود-الرمادي".

أسود ذو رمادية كافية لكي لا يكون على تناقض مع النور، أسود لا يتعارض مع أي شيء، أسود لا- ديالكتيكي.

هنا يفقد المنغلق والمنفتح اختلافهما، وهنا أيضاً يصبح السفر والبقاء في المكان ذاته مجازات قابلة للمبادلة لما هو معروض من الكينونة، على اللغة.

يقاوم الأسود-الرمادي، بطبيعة الحال، التعبير عنه بطريقة واضحة ومتميزة.

لهذا تشكل الكتابة الأدبية، في هذا المكان، خطراً.

إذ ينبغي قلب المعادلة الديكارتية ما بين الحقيقي وذلك الواضح-المتميز. وهكذا نقرأ في "مولوي" :

نعم، أؤمن بذلك، أؤمن بأن كل ما هو مزيف يقبل الاختزال لأفكار واضحة ومتميزة، متميزة عن غيرها من الأفكار. إذا كان الأسود-الرمادي، الذي لا يفصل ما بين

الظلمة والنور،هو موقع الكينونة، سيكون النثر الفني شيئاً ضرورياً، لأنه وحده منْ يقدر على صياغة فكرة ممكنة عن اللامنفصل، وعن اللامتميز.

ووحده أيضاً منْ يستطيع بلوغ النقطة الدقيقة التي يمكن فيها للكينونة، التي تقاوم أن يتمّ التفكير فيها باعتبارها معارضة ديالكتيكية لـــ اللاكينونة،الاحتفاظ باضطراب ملتبس معها . تلك النقطة التي يقول فيها "مالون" (لكنه يحذرنا بأننا قد نصل بهذا إلى إفساد كل لغة") :

" لا شيء أكثر واقعية من اللاشيء".

لكن لا يكفي لدعوة منابع الشعر الضمني لوحدها تجاوز كل العقبات. ذلك لأن الموقع غير قائم بعزلته، أو، كما يقول "ملارميه"، لا يصح القول بأنه "ليس هناك غير الموقع".

ففي الحقيقة، كل حكاية تفترض أو تتصل، مهما كان إخلاصها للبناء، إن كانت ضمن المجال المسور أو المنفتح، أو حتى في الأسود- الرمادي، بذات.

وبأن تلك الذات تميز نفسها عن الموقع، ببساطة لأنها تسميه، وفي ذات الوقت تقف على بعد من تلك التسمية. فالفرد الذي يقبل بوجود الأسود-الرمادي، لا يكف عن معاودة العمل الشعري للتموضع. ومن ثم يصبح وكأنه إضافة غير مفهومة إلى الكينونة، إضافة يجرفها النثر في ذات الوقت الذي تكون فيه طاقته مُنظمة، لكي تعادل ما بين الواقع واللاشيء، وبالتالي لا تترك مجالاً لأية إضافة .

من هنا مصدر عذاب الكوجيتو cogito .

الذات المعزولة

لنَقَرُ بأن الذات، المشدودة باللغة، هي فكرة الفكر، أو فكرة ما يُفكَرُ عبر اللغة.

حينئذ، أين يكمن جهد الحكاية للقبض عليها، لاختزالها، لكي توقف الاستثناء الموجع للسواد- الرمادي القائم في الكينونة ؟

ستلغي الكتابة، موقع التجريب هذا، الوظائف البدائية الأخرى للإنسانية : الحركة، والعلاقة مع الآخر.

إذ سيُختزل كل شيء إلى مصاف الصوت.فالجسم المربوط بجرة، أو المسمر على سرير في مستشفى،

المأسور، المشوه، والذي يعاني سكرة الموت، لم يعد سوى الركيزة الضائعة تقريباً للكلام.

كيف يمكن لمثل ذلك الكلام، المُكرر، غير المحدود، التعرف على نفسه، أو أن يفكر فيها؟

أنه لا يستطيع القيام بهذا – كما بين ذلك بروعة موريس بلانشو في تحليله لبيكيت- إلا إذا ما عاد ثانية إلى الصمت، والذي يمكننا افتراضه كأصل لكل كلام.

أن رهان الصوت هو ملاحقة، عبر العون العظيم الذي تقدمه الأساطير، الحكايات السردية، المفاهيم، ونقطة القول المحضة، لواقع أن ما قيل ينتج عن ملكة متفردة في القول، لا تقول شيئاً عن نفسها، لكنها تُستنفذها في ما قيل، ومع

ذلك تظل تحت ما قيل، صمت منتج إلى ما لا حد له من الصخب اللفظي. فلكي يقبض هذا الصوت على نفسه ويلغيها، عليه الدخول في صمته الخاص، وتوليده.

ذلك هو الأمل الجذري "لبطل" رواية "اللامسمى" :

(...) ذلك حلم، ربما كان حلماً، وهذا ما قد يُدهشني، سأستيقظ، في الصمت، ولن أعود إلى النوم، سأكون أنا نفسي، أو أحلم ثانية، أحلم في الصمت، صمت حلم. بيد أنه لا يمكن بلوغ ذلك المرمى.

لا يمكن بلوغه أولاً لأن الشروط الضرورية للحصول على يقظة للغة كتلك، أي في صمتها الأولي، تُخضع صاحب الصوت إلى تعذيب لا يُغتفر.

فتارة يحتدم الصوت، يتكاثر، يبتدع ألف أسطورة، ينوح ويقذف بنفسه. بيد أن تلك الحركة لا تكفي لبلوغ الهدف المنشود : تحطيم اللغة بحكم الوفرة والامتلاء، الحصول على الصمت عبر العنف الموجه للمفردات.

وتارة أخرى يتمدد الصوت، يَلثغُ، يعيد نفسه، ولا يبدع أي شيء. لكن هذا العقم ليس كافياً هو الآخر لكي ينبثق، من اللغة المُتعبةِ والمُقطعةِ، الصمت الأصيل.

أن هذا التذبذب ما بين الإفراط العنيف للغاية الذي يحطم الذات، وليس اللغة، والخيبة التي تعرضه عبثاً لعذابات "الموت"، تدفع الذات الكوجيتية البيكيتية نحو رعب حقيقي:

أنا لا أدري (ذلك ما يقوله بطل اللامسمى) إذا ما كان هذا الخبال المدوخ وكأنه خلية من الزنابير التي يجري حرقها، هو الذي تخطى درجة معينة من الرعب.

كذلك لا يمكن إطالة ذلك الهدف لأن التأمل، كما يَقدّمُ عبر الصوت، لا بنية بسيطة له (واحد يتكلم والآخر- نفس

الشخص- يفكر بالكلام لكي يصل عبره إلى الصمت) كما يمكن للمرء تخيل ذلك في البداية.

ففي "نصوص من أجل لا شيء"، والتي تتناظر مع أزمة حادة عاشها بيكيت، تجعلنا نتعامل مع العنوان، كما هو الأمر دائماً، بحرفية (هذه النصوص المكتوبة من أجل لا شيء، إذ لا شيء ينتج عنها في فكر الفنان)، يظهر بيكيت بأن الذات ليست مزدوجة (الفكرة وفكرة الفكرة)، لكنها ثلاثية، وبأن محاولة جمع تلك الثلاثية ضمن وحدة الصمت أمراً مستحيلاً. لنلاحظوا تفكك ثلاثية الكوجيتو، في "قصص ونصوص من أجل لا شيء":

[...] واحد يتكلم قائلاً، أثناء مواصلته الكلام. يتكلم، حول شيء ما، والآخر يصغي، صامتاً، دون أن يفهم، بعيداً عن الكل [...] وهذا الآخر [...] الذي يهذي بضربة الأنا الذي يزوده فيها ويحرمه منه [...]. وها نحن لدينا ثلاثي جميل، ومن ثم يُقال بأن كل هذا لا يشكل إلا واحداً، وبأن هذا الواحد هو لا شيء، وأي واحد، لا يساوي أي شيء.

لنلاحظ بعناية مركبات ذلك "الثلاثي الجميل".

ثمة أولاً الذات التي تتكلم، صاحبة الكلام، والتي يفترض فيها أيضاً أن تسأل "من الذي يتكلم"؟، في الوقت الذي تتكلم فيه هي. لنسمي ذلك الذات العارضة.

بعد ذلك، هناك الذات السلبية، التي تصغي دون فهم، "البعيدة" لأنها تشكل المادة الملتبسة لذلك الذي يتكلم، الجسم الغبي لكل ذاتية مفكرة. ننسميها الذات الانفعالية.

وفي النهاية، هناك الذات التي تتساءل عن الذاتين الباقيتين، أي الذات التي ترغب بتشخيص"أنا" المتكلم، ومن ثم تريد أن تعرف ما هي كينونة الذات، ولذا فهي تخضع للتعذيب، بغية الوصول إلى ذلك. لنسميها الذات المتسائلة.

يمكننا التعامل مع مفردة "سؤال" بمعناها القضائي، أي بمعنى "توجيه السؤال" إلى المشتبه به. إذ ما هو عذاب الفكرة ذاك؟ لقد قلنا بأن : شبه الظل، الأسود-الرمادي الذي يموضع الكينونة ما هو، في النهاية، سوى مشهد فارغ. من أجل ملئه، لا بد من الانعطاف نحو تلك المنطقة الدائمة من الوجود والتي هي الكلام، الوظيفة الثالثة للإنسانية، إلى جانب الحركة والسكون. لكن ما هي كينونة

الكلام إن لم تكن الذات المتكلمة؟ ينبغي إذاً على الذات لوي نفسها، بالدقة، إزاء عرضها الخاص. آنئذ، سيكون تعبير "يتلوى من الألم" ما يجب تأويله حرفياً. بيد أن هذا الليّ هو أيضاً تَمَزقٌ، فنحن قد لاحظنا بأن هوية الذات ثلاثية، وليست ثنائية.

فالذات "الحقيقية"، أي تلك التي ينبغي إعادتها إلى الصمت، والتي قد تكشف لنا عن ما هو موجود في ظل الكينونة، هي وحدة الذوات الثلاث. غير أن تلك الوحدة، كما يقول لنا بيكيت، هي لا شيء. لكن لماذا، في النهاية؟ أن تكون " لا شيء" فذلك ما لا يشكل عيباً، ما دمنا قد لاحظنا، فيما يتعلق بالأسود-الرمادي للكينونة بأن "لا شيء أكثر واقعية من اللاشيء". نعم، لكن كل المشكلة تكمن في أن الذات، باستثناء الأسود-الرمادي للكينونة، الذي لا يمكن تميزه في الواقع عن اللاشيء (ذلك لأن الوجود والعدم هما شيء واحد) تتولد عن السؤال. والحالة هذه، كل سؤال يطرح قيماً، يلزمنا على التساؤل مع أنفسنا : ما قيمة الإجابة؟

لكن إذا ما وجدنا في الأخير، بعد جهد الكلام المنهك ذاك، بأن الإجابة لم تُقَدمُ شيئاً آخر يختلف عن ما كان قائماً قبل طرح السؤال (اللاشيء، الأسود الرمادي)، حينئذ يتبين لنا بأن شخصنة الذات لم تكن سوى مهزلة مريرة. فإذا كان المرء يعد الذات العارضة، الذات المنفعلة والذات المتسائلة باعتبارهما واحداً، وإذا ما نحل السؤال نفسه في العودة إلى لا مبالاة الكينونة، فذلك يعني بأنه أخطأ في حسابه.

وسيكون عليه البدء من جديد. أي أن يبدأ ثانية، ما دام قد لاحظ بأن ذلك العمل كان مستحيلاً. فحصيلة التعذيب الوحيدة هي النداء المخيب، المهجور، الذي يرغمه على الخضوع للعمل من جديد. ذلك هو في الحقيقة الاستنتاج الأخير لكتاب " اللامسمى" :

يجب المواصلة، لا أقدر على المواصلة، سأواصل لا يمكن تحمل كوجيتو الصوت المحض هذا (بالمعنى الدقيق للمفردة : لا يستطيع أي أحد، في الكتابة، تحمله)، لكن لا يمكن الإفلات منه كذلك.

في وصولنا إلى هذه النقطة، يبدو أننا دخلنا في مأزق، وذلك ما كان عليه شعور بيكيت، في لحظة كتابته لـ "نصوص من أجل لا شيء". فالأمر كان يتعلق بمسألة إذا ما كان بمقدورنا المواصلة، والإجابة كانت سلبية. إذ كيف يمكن للمرء مواصلة هذا التذبذب، دون عون وبلا إسناد، ما بين الأسود-الرمادي للكينونة، والتعذيب الدائم لكوجيتو النواح الذاتي؟ وما هي الحكايات الجديدة التي يمكن إنتاجها في مثل ذلك النبض؟ فمن أي شيء يتغذى كلام الكاتب، بعد ما قام بتسمية الكينونة، وجرب مأزق الذات الكائنة، كاستثناء، ضمن الكينونة، إن لم يكن من الاستحالة المحضة

للحاق بالصمت الذي يتكون منه؟

كان لا بد لبيكيت من التخلص من تلك المبادلة ما بين حيادية الكينونة والتأمل العبثي، لكي يخرج من أزمته. وهذا ما وضع قطيعة مع الإرهاب الديكارتي. إذ كان من الضروري العثور على طرف ثالث، لا يُختزل إلى موقع الكينونة، ولا يتطابق مع تخمة الصوت. كذلك كان من

المهم أن تنفتح الذات على الغير، وأن تكف عن الانطواء على نفسها ضمن كلام لا نهاية له ومعذب. من هنا تتبع، في نص "كيف هذا" (١٩٦٠) الأهمية العظمى للواقعة (المُضافة إلى ظل الكينونة)

وكذلك صوت الآخر (الذي ينهي النواح الذاتي).

شيئاً فشيئاً، لكن ليس دون تردد وأسف، سينفتح عمل بيكيت على المصادفة، على الأشياء التي تحدث عرضياً، والتحويرات المفاجأة للمعطى، وبالتالي على السعادة. أن الكلمة الأخيرة لنص "رؤيه خطأ قيل خطأ " هي "التعرف على السعادة".

لهذا يمكننا معارضة الفكرة الشائعة التي تزعم بأن بيكيت كان قد ذهب نحو انحلال عدمي، وعتمة جذرية للمدلولات. فنحن قد بينا بأن ذلك الانحلال، إن كان في المشاهد والأصوات أو النثر، هو منهج يتوجه ضد اللهو، وذلك بارتكازه المتعاظم على شاعرية اللغة. أما الغموض، فهو ناتج عن إبدال بيكيت لسؤال : كيف يمكن تسمية ما يحدث؟ بسؤال: ما معنى الكائن؟ والحالة هذه، سيكون مصدر السعادة أكبر، إذا ما التفت المرء نحو الواقعة، عنه من بحثه العبثي عن معنى الكينونة.

نحن نعتقد بأن مشروع بيكيت هو ذلك المشروع الذي لا يعير أية أهمية لمقولة المصير، لكنه يتوجه نحو فحص الشروط الممكنة، مهما كانت عارضة وضعيفة، للحرية.

فمما لا شك فيه، تظل مسائلته عن الواقعة، كما سنرى ذلك، مركزية في رواية watt " واط "، المنشورة في عام ١٩٤٢-١٩٤٣. لكن النجاح الواسع لمسرحية "في انتظار غودو"، بعد المأزق الذي وصلت إليه الثلاثية (مولوي، مالون يموت واللامسمى)، قد غطت على الاندفاعة الأولى هذه. لأن ما نستنتجه من تلك الأعمال هي أنه لا شيء يحدث أبداً. إذ لا يعثر "مولوي" على أمه، ولا يلتقي مارون بمولوي؛ أما مالون فلا يكف عن تكرار الأساطير التي تملأ سكرة موته، بيد أن الموت لا يتحقق؛ وكذلك فإن اللامسمى لا يقدم أي إيعاز آخر سوى إيعاز المواصلة الدائمة. أما "غودو"، فلا يمكننا، بطبيعة الحال، إلا انتظاره، فهو لا شيء آخر سوى وعده المتجدد بالقدوم. ففي هذا العنصر الخالي من الانبثاق والجدة يتذبذب النثر ما بين قبضة الكينونة المحايدة، وتعذيب التأمل الذي لا أثر له.

في رواية "واط"، يكون موقع الكينونة مغلقاً بصورة مطلقة، فهو يشرعُ لمبدأ حصري للهوية. إنه موقع متكامل، مكتفٍ بنفسه، وأبدي:

[...] لا يمكن إضافة أي شيء لبيت السيد كنوت، ولا سحب أي شيء منه، تلك هي حالته، وكانت كهذا منذ البداية، وهكذا ستبقى إلى النهاية، ضمن كل العلاقات الجوهرية.

يمكننا إذاً الاعتقاد بأن المرء يجد نفسه هنا ضمن كون معد سلفاً بصورة استثنائية. فمعرفة المكان تخلو من أي نوع من الحرية، وتكمن في الأسئلة المتعلقة بقوانين الموقع. لأن المقصود هو القيام بمحاولة، خائبة دائماً، للنفاذ في الأسرار المغلقة للسيد "كنوت". أين هو في هذه اللحظة؟ في الحديقة؟ في أحد طوابق الدار؟ ما الذي يعده؟ ماذا يحب؟وهكذا بسقوطه في حبائل القوانين الملتبسة –وذلك هو الجانب الكافكوي للكتاب–، يتيه الفكر وينهك نفسه. (خارج قانون)، أي ما يضيف نفسه "hors loi" ما يمكن أن ينقذه هو وظيفة الـ على الموقف– الذي يطلق

عليه اسم الموقف المغلق الذي لا يقبل الإضافة-، والذي يرمز إليه بيت السيد "كنوت". تسمي رواية "واط" "حوادث" إضافات المفارقة تلك.

مثال على ذلك، وضع براميل قمامة أمام البيت للكلاب لا يمكن، وفقاً للقوانين الملموسة للبيت، فهمها. و"واط" نفسه يعلن، فيما يتعلق بتلك الحوادث، بأنها "متألقة بوضوح شكلي وبمحتوى لا يمكن النفاذ فيه".

حينئذ، سيستيقظ الفكر على شيء آخر مختلف تماماً عن أسره العبثي ضمن قدره الخاص، حتى لا نقول شيئاً عن التعذيب الذي أُقحم عليه بحكم إلزامية الكلام. إذ سيحاول، عبر الفرضيات والتنويعات، نقل انتباهه من "المحتوى الذي لا يمكن النفاذ فيه" نحو "الوضوح الشكلي". وضوح شكلي يدل على الخاصية المحددة والمتفردة، التألق الوقائعي، و"الانبثاق" المحض والمبهج لتلك الحوادث ذاتها.

لكن، يبقى أمام بيكيت، في ما يتعلق بالواقعة، تخطي مرحلة أخرى. أي تلك التي تنتج عن إرادة إيجاد معنى للواقعة (طريق محبط، ذلك لأن الواقعة هي بالدقة ما يبتعد

عن كل نظام للمعنى)، وإبدالها برغبة مغايرة تماماً تكمن في منحها اسماً.

لا نجد في رواية "واط" بعد سوى الشكل الأول، وهذا ما لم يحرر الرواية تماماً من ارتباطها بالرمزية الدينية (نطلق تسمية "دين" على تلك الرغبة التي تريد أعطاء معنى لكل ما يحدث). فواط شخص تأويلي، تفسيري. فحتى الفرضية الخالية عن المعنى تظل عنده أسيرة لإرادة يتم استشارتها وذلك من أجل منحها معناً،

والأسوأ من هذا سعيها لربط ذلك المعنى بمعنى أصيل، معنى قد ضُيعَ وتم العثور عليه ثانية (وذلك هو الميل الذي لا مفر منه لما نطلق عليه تسمية "دين" : المعنى قائم هنا منذ الأزل، لكن الإنسان ضيعه):

[...] إن المغزى الذي يسنده واط لتلك الحوادث، وضمن علاقاته، كان تارة مغزى أصيل ضاع وتم العثور عليه، وتارة أخرى مغزى يختلف تماماً عن المغزى الأصلي، وطوراً ثالثاً مغزى مُستخلصاً، خلال مدة تطول أو تقصر، وبنوع من الألم، عن الغياب الأصلي للمغزى.

وهكذا تتضمن رواية "واط" على أمل حدوث الواقعة. غير أن حركة الفكر، ما أن توقظها الحوادث، حتى تعود نحو الأصل وتكرار المعنى. لأن الجانبية المُعدة سلفاً لبيت السيد "كنوت" هي الأقوى. وكذلك لأن الأمر يتعلق دائماً بالتوفيق ما بين الحوادث في المكان المُفترض لجميع المعاني.

في الطرف البعيد تقريباً من مشروع بيكيت، في "رؤيه خطأ قبل خطأ" وفي، نلتقي ثانية بالوظيفة المركزية للواقعة، غير أن يقظة الفكر "Cap au pire" هنا تعمل بطريقة مغايرة تماماً. إذ ما عاد الأمر يتعلق بلعبة المعنى واللامعنى.

و"في نهاية اللعبة" (١٩٥٢)، يسخر "كلوف" سلفاً من فكرة "هام" الذي يقول "لو أن شيئاً ما يجري على طريقه"، لكان المرء قد استنتج بأن هناك من مغزى :

نعني؟ نحن، نعني شيئاً؟ آه، أنها جيدة للغاية فكرتك!

ما الذي يُراد قوله بـ "رؤية خطأ قبل خطأ"؟

إن الواقعة هي بالضرورة ما "رؤية خطأ"، ما دامت أنها مقصية عن القوانين الشائعة للمرئي. كذلك لا يمكن، ولو تحت ذريعة المعنى، إعادة الجدة الشكلية للواقعة إلى تلك المعاني المستهلكة ذاتها في اللغة العادية. إذ لا بد أن يوازي ما "رؤيه خطأ" المنتمي للواقعة إبداع كلامي، وتسمية غريبة، أي ما "يُقال خطأ، من منظور القوانين المبذولة للغة.

يشير نص "رؤية بالخطأ وقيل بالخطأ" على التوافق الممكن، بفضل الانبثاق المحض، ما بين ذلك الشيء الذي تستثنيه قوانين المرئي (أو التقديم)، وذلك الذي يشكل، بإبداعه شعرياً اسماً جديداً لهذا الانبثاق، استثناءً لقوانين القول (أو التمثيل).

فالأمر برمته يعتمد على التناغم ما بين الواقعة والانبثاق الشعري لاسم. لنقرأ هذا المقطع المُدهش من "رؤية خطأ قيل خطأ":

أثناء المراقبة، ثمة ضوضاء مباغتة. أيقظت العقل دون قطع المراقبة. كيف يمكن تفسيرها؟ وحتى مع عدم الذهاب

إلى ذلك الحد كيف يمكن قولها؟ بعيداً في مؤخرة العين كانت المراقبة قد شرعت. في غضون شحوب الواقعة. مهما كانت. لكن ها هي تتجدد فجأة عند الهزة. بدفعة واحدة الاسم الشائع قليلاً للانهيار. معزز بعد أقل أو أكثر ضعفاً بالشحوب غير الاعتيادي. انهيار شاحب. اثنين. بعيداً عن العين لكل شيء دائماً في أشد تعذيبه ثمة بصيص من أمل. بفضل بداياته المتواضعة.

لنلاحظ بعناية المراحل التي يثبت عبرها بيكيت في حركة النثر ما "رؤية خطأ وما قيل خطأ".

١) موقف الانطلاق هو "المراقبة"، ولنفهم من ذلك الخدمة العادية للنظر، وللنظر الجيد، الذي يستهلك نفسه (يقول بيكيت بأن العين هي "الكل في تعذيبه الدائم") في مشاهدة ما هو موجود، أي الإقامة المحايدة للكينونة.

٢) الواقعة، التي غدت عبر منهج الزهد ملمحاً بسيطاً، هي الضوضاء، المتعاظمة "فجأة" بسبب من روتين المراقبة وإشباعه.

٣) "يستيقظ العقل". تأكيد على أن الفكر ليس نهارياً ويقظاً إلا ضمن تأثير واقعة.

٤) أن قضية يقظة الفكر قد حملتنا في البدء نحو التفسير "كيف يمكن تفسير ذلك"؟، وذلك هو الشكل المهيمن في رواية "واط". بيد أن الذات سرعان ما ترد لصالح قضية مغايرة تماماً، تلك المتعلقة بالتسمية "كيف يمكن قوله"؟

٥) يتم إبداع ذلك الاسم بطريقة مزدوجة، إذ يُبعد مرتين عن القوانين العادية للغة. إذ يُبنى من الموصوف "الانهيار"، والذي نرى بأنه "شائع قليلاً" ومن الصفة "شاحب"، والتي هي "غير مستهلكة"، والتي لا تناسب الموصوف بالإضافة إلى

ذلك. وحتى لا نخفي شيئاً، نقل بأن هذا الاسم تركيب شعري "خطأ في القول"، مفاجأة في اللغة، تتناغم مع تلك المفاجأة الأخرى، "مباغتة" الواقعة "خطأ في الرؤية".

يولد هذا التناغم "بصيص أمل". ويتعارض مع تعذيب المراقبة. والذي هو لا شيء آخر سوى البداية، ابتداء

متواضع، بيد أن تلك البداية تصل إلى الفكر الذي توقظه كنعمة.

ما هي تلك البداية؟ ما هو هذا الأمل؟ أية قوة يمتلكها هذا التناغم الهش ما بين الانبثاق الجديد والإبداع الشعري للاسم؟ لا ينبغي علينا التردد في القول بأنه أمل لحقيقة ما.

فالمعنى، وتعذيب المعنى، هو الاتفاق الدائم والعبثي ما بين الكائن واللغة العادية، ما بين النظر الجيد والقول الجيد؛ توافق من القوة حد لا نستطيع فيه التقرير، إذا ما كانت اللغة هي منْ يأمر بذلك التوافق، أو أن الكينونة هي ما يلزمه. أنه التعذيب المنهك، ولنقل ذلك بصراحة، لجميع الفلسفات الإمبريقية.

أن كل حقيقة تشرع بالتوافق المنظم ما بين واقعة قابلة للفصل، "البريق الواضح الشكلي"، والإبداع ضمن اللغة لأسم يمسك عليها هذه المرة بالرغم من "شحوب" الواقعة، وذلك ما لا يمكن تفاديه، حتى في حالة اختفائها. فالاسم يضمن، عبر اللغة، حراسة الحقيقة. لكن إذا ما وجدت بضعة حقائق، فالسعادة ممكنة. وما علينا سوى وضع تلك

الحقائق على محك الآخر. كذلك ينبغي اختبار إذا ما كانت هناك حقيقة واحدة على الأقل تقبل المشاطرة. مثلما يحدث ذلك في نص "كفى" الذي يتقاسم فيه العشاق القدماء في جميع الحالات يقين الرياضيات :

نلجأ لعلم الحساب. أية عمليات عد قمنا بها معاً ونحن مطويين على شكل اثنين.

فالشعر الذي هو التسميات غير المتوقعة، يجعل ممكناً تخيل الرياضيات الحبية.

الآخرون

بالرغم من أن "مولوي"، "مولون"، و"اللامسمى" يبحثون ويلتقون بذوات أخرى مُفترضة، لكنهم يتوجهون نحو عزلتهم. فنبرة "اللامسمى" هي بوضوح نبرة النواح الذاتي. لكن، مما لا شك فيه، سيُظهر المسرح في بداية المشهد، مع ثنائي "فلاديمير" و"ستراغون" (في "انتظار غودو"، و"هام وكلوف" (في نهاية اللعبة) ذلك الموضوع الذي لم يكف أن يكون في قلب حكايات بيكيت : الزوج، الاثنان، صوت الآخر، وفي النهاية الحب. فالحب الذي يقوم "مولون"، عبر تأجيله للموت ونداءه عليه، من البعد الذي هو فيه، هو الذي يسرد الحكاية برمتها:

من اللطافة المتكلفة، حالات الرعب والملامسات الشرسة، والتي يجدر الاحتفاظ منها على شيء واحد فقط، بأنها جعلت "ماكمان" يلمح نصفياً ما الذي يعنيه تعبير وجود الاثنين.

لكن، كينونة الاثنين منقوشة في المتعدد، في التعددية الغريبة للحيوانات الآدمية. فبيكيت المنشغل دائماً بتقليص وفرة التفاصيل إلى بضعة ملامح معقدة، يكرس عدداً من نصوصه، فوق عمق الكينونة الغفل، لرصد انشغال الإنسانية التعددية، تصنيف وضعياتها، وتقديم لائحة عن وظائفها. أن تلك الكتابات هي كوميديات إنسانية تُستَبدلُ فيها الشخوص الاجتماعية والفردية بالإحصاء، الذي يوصف بأنه كامل، لكل ما ينطوي عليه الوجود من ممكنات جوهرية. وهي كوميديات إلاهية أيضاً، لأن إرادة أعداد قائمة كاملة بالأفعال والمواقف (ضمن قاعدة الزهد المنهجي دائماً، بطبيعة الحال) تفترض موقعاً ثابتاً، بعيداً عن الواقع اليومي، والذي هو بمثابة ربع خالٍ ما بين الحياة والموت، وكأنه كان من الضروري عليه، حتى يمسك النثر نهائياً على التعددية الإنسانية، أقامت نوعاً من الأبدية، كمختبر معزول، تتم عبره مراقبة تلك الحيوانات، بطريقة لا زمنية. من الواضح أن تلك المختبرات تشبه ديكورات "دانتي"، ونحن نعرف بأن بيكيت كان قد أولى اهتماماً خاصاً بالنشيد الخامس من فصل الجحيم في الكوميديا الإلهية.

أما في نص "المُقفر" (١٩٦٧-١٩٧٠)، فالمكان أسطوانة كبيرة من المطاط خاضعة، في أبعادها الفيزيائية (الإنارة، المناخ، الصوت،الخ...) إلى قوانين دقيقة وطارئة في ذات الوقت، كقوانين الفيزياء العلمية. ففي هذه الأسطوانة ثمة شعب صغير لا هم له سوى البحث عن مقفره. وها هي بداية الخرافة :

مكان يبحث فيه كل واحد عن مقفره.

ما هو هذا "المُقفر"؟ أنه الآخر بالنسبة لكل منهم، ذلك الذي يمنحه تفرده والذي ينزعه من الحالة الغفل التي هو فيها. فأن "يُقفر" المرء، فذلك يعني صيرورته ذاته هو، وإن يكف أن يكون مجرد عنصراً بسيطاً من جماعة الباحثين. وبهذا يتغلب بيكيت على تناقضات الكوجيتو : فهوية كل واحد لا تعتمد على بقاء المرء وجهاً لوجه مع نفسه، بل على اكتشافه للآخر.

بدءً من هذا المعطى البسيط، وعبر الوصف الدقيق لتحولات البحث (ينبغي الركض داخل الأسطوانة، الصعود على السلالم، ارتياد الأعشاش الموضوعة على ارتفاعات

متباينة، الخ...)، يتمكن بيكيت من الحصول على معايير تصنيف للتعددية الإنسانية.

إن أكثر التعابير أهمية هي تلك التي تميز ما بين الكائنات الآدمية التي تبحث وتلك التي تخلت عن البحث. فهؤلاء قد تنصلوا عن رغبتهم، ما دام أنه ليس ثمة من شيء آخر في الأسطوانة غير بحث المرء عن تقفير نفسه (وهذا معناه : ليس هناك من رغبة أخرى كما سيقول نيتشة، الذي كان مصاحباً لبيكيت في شبابه، سوى "صيرورة المرء نفسه"). يسمي بيكيت هؤلاء الباحثين المخيبين بالخاسرين.

لكن علينا أن نلاحظ أن خسارة المرء لا تعني أبداً خسارته بسبب الآخر، بل على العكس من هذا، تنصله عنه.

أما المعيار الثاني، فيحيلنا إلى المقولات الأولية للحركة والسكون. فبعض أولئك الباحثين لا يكف عن التحرك، فيما يتوقف آخرون، وغيرهم يكف تماماً عن الحركة.

وهكذا يُجمل بيكيت المجاميع الإنسانية التي يمكن أن ينتمي لها المرء، باعتماده على معيارين، هما الوصف والتعداد :

إذا ما نظرنا لها من زاوية محددة تشكل هذه الأجسام أربعة أنواع. أولاً، هناك أولئك الذين يدورون دون توقف. ثانياً، هؤلاء الذين يتوقفون أحياناً، ثالثاً، أولئك الذين إذا لم يطردوا من مكانهم، فلن يفارقوا المكان الذي حصلوا عليه، أو إذا ما طردوا منه فإنهم سيلقون بأنفسهم على أول مكان شاغر، لكي يثبتوا فيه دون تحرك [...] رابعاً، أولئك الذين لا يبحثون أو اللاباحثون الجالسون في غالبية الوقت وظهورهم مستندة على الجدار.

أن الأحياء الذين يرحلون بصورة مطلقة (الفئة الأولى) والخاسرين (الفئة الثانية) هما شكلان من أشكال الرغبة الإنسانية القصوى. وما بين الاثنين (الشكل الثاني والثالث)، نجد أولئك الذي يطلق عليهم بيكيت اسم "المقيمين".

من ناحية أخرى، ثمة نقطة تلخص كل التفاؤل المفارق لبيكيت : يحدث أحياناً، ولكن نادراً تقريباً، وليس نادراً بالمرة، أن يعود أحد الخاسرين إلى حلبة البحث. وهذا ما نسميه مفهوم بيكيت عن الحرية : يمكننا ، دون شك، أن

نكون خاسرين، أي نتفكك في الرغبة التي تكوننا. لكن حتى في هذه الحالة، هناك من الممكنات، بما فيها ذلك التفتت الذي لا ينعكس في جوهره (لأنه كيف يمكن لذلك الذي ماتت رغبته بأن يرغب ثانية بعودة تلك الرغبة ذاتها إليه)؟، أي أن ينعكس بمعجزة.

يمكن لكل مقيم التحول إلى رحالة. فحتى ذلك الذي يتخلى عن رغبته يمكنه فجأة (وهذا ما يشكل، بالمعنى القوي للمفردة، واقعة) الرغبة برغبته. إذ ليس هناك من إدانة أبدية، كذلك يمكن للجحيم نفسه، بالنسبة لمن يقطن فيه، أن يكون مكاناً لتطهيره الذاتي.

أن ديمومة تلك الممكنات، في المكان الذي يجري فيه التخلي، قد تم التأكيد عليها من قبل بيكيت، ضمن مقطع نثري من القوة ما يجعله مثالاً لما سميته "استطالة" الجملة، الأسلوب غير المنقط والذي يجمع كل فروع الفكرة :

[...] في الأسطوانة الممكن القليل الذي لم يعد قائماً هنا غير قائم وحسب وفي ما هو القليل الأقل ثمة اللاشيء بكامله إذا ما ظلت تلك الفكرة.

يمكن توضيح هذه المقولة بالطريقة التالية : من ناحية، أن إخفاق المرء في البحث عن آخر له هو إخفاق مطلق. لأنه إذا ما ضعفت تلك الرغبة (القليل الأقل)، فستكون وكأنها قد أزيلت (ذلك لأنه في الأقل القليل، ثمة "اللاشيء بكامله"). ومن ناحية ثانية، أن عدم الإمكان هذا (كالبدء مَن جديد في البحث إذا ما كان المرء قد تخلى عنه) ليس موجوداً بدقيق العبارة ومستحيلاً بالحصر، لكنه "أكثر إمكانية" بصورة عابرة وحسب. وذلك معناه بأن اختيار التخلي يقضي على كل شيء. بيد أن الإمكانية المُتضمنة في الاختيار تظل قائمة دائماً وبصورة غريبة.

فواحد من أشكال التعديدية الإنسانية يظل معلقاً دائماً ما بين لامعكوسية الاختيار، والمحافظة عليه، أي ما هو عكس الممكنات.

صحيح أننا نجد في "كيف هذا"، والذي هو، دون شك، أعظم نص نثري لبيكيت، إلى جانب "كفى" و"رؤية خطأ قيل خطأ"، توزيعاً للأشكال يخضع لمبدأ آخر مختلف.

إذ تزحف الحيوانات الآدمية في نوع من الوحل الأسود، ساحبةً معها كيساً تتغذى منه. بيد أننا أمام أربع ممكنات لضرورة السفر هذه :

١ - مواصلة المرء للزحف في الظلام وحيداً

٢ - اللقاء بشخص آخر فاعل، يسقط عليه في الظلام. وتلك هي شخصية المسمى بالجلاد. إذ سنرى بأن مهمة الجلاد هي الحصول من الضحية، حتى وإن كان ذلك بإقحام مفتاح أحد المعلبات المدبب في مؤخرتها، على قصص، خرافات عن حياة أخرى، وعن بقايا ذكريات. وهذا ما يُدلل بأن الجلاد نفسه يسعى لأن يكون مُقفراً، أن يُنزع عن عزلته، ويتمّ انتشاله من ذلك الزحف اللانهائي في الظلام، عن طريق منْ يلتقي به.

٣- أن يهجره ذلك الذي التقى به. ومن ثم لن يبقى له سوى البقاء ساكناً في الظلام.

٤- اللقاء بواحد آخر، لكنه هذه المرة سلبي : يسقط هو على المرء في الظلام، عندما يكون الأخير ساكناً في

الظلام، وبالتالي سيتحتم عليه هو بالذات سرد الخرافات على هذا الآخر. تلك هي ما تسمى بوضعية الضحية.

إن عد الأشكال التوليدية للإنسانية يُنظم من جديد تركيباً قائماً على ثنائية الحركة/ الراحة وثنائي الذات/الآخر. إذ يمكن للمرء أن يكون رحالة في عزلته، أعزل بدون حركة، أن يكون جلاداً أو ضحية.

تخضع تلك الأشكال إلى مبدأ صارم للمساواة، فلا يتفوق أحدها على الآخر. إذ لا ينبغي على استخدام مفردتي "جلاد" و"ضحية" من تضليلنا. فليس هناك أي انفعال أو أخلاقية تكمن خلفهما. اللهم إلا تلك التي تنتج عن الكتابة النثرية، والذي يحذرنا بيكيت حيال ما تتضمنه من مبالغة، ذلك لأن الكلمات "ترن" دائماً بقوة أكبر من قدرتها على الحفاظ على غفلة ومساواة الأشكال التي يمكن للحيوانية الآدمية اكتسابها. إن المساواة بين الأشكال تخول المقولة التالية، ذات العمق الكبير :

علىٰ أية حال لم أسمع أبداً منْ يقول بأنه ليس ضمن العدالة.

إن العدالة المشار إليها هنا لا ترتبط بأي معيار، ولا بأية غائية. فهي تعني العدالة الانطولوجية للأشكال الذاتية للإنسانية التوليدية.

فحينما يتعلق الأمر باللحظة التي يصبح فيها المرء إما جلاداً أو ضحية، أي ضمن ابتزاز الكلام، أو السرد، فإن بيكيت يظهرهما باعتبارهما "متولدان عن الحب الرواقي". وذلك ما يبني علاقة مزدوجة. العلاقة التي تجعل من الحب الاسم الحقيقي للقاء الذات بالآخر، أي الحبيب، أو بذلك الذي يُفرغ المرء من ذاته. والعلاقة الثانية هي تلك التي تضم إلى هذا اللقاء أساطير الماضي الرقيقة. حينما يتم التخلص من حدود كوجيتو النواح الذاتي الإرهابية، بفضل التركيب الروائي للقاء بالآخر، سيكون حينئذ ما نلتقي به هو قوة الحب، ومنبع الحنين.

الواقعة التي يتجذر فيها الحب هي اللقاء. فمنذ أعوام الثلاثينات، كان بيكيت يؤكد، في رواية "مورفي" بأن قوة اللقاء بمكان لا يجعل أي شيء، لا العاطفة، ولا حتى الجسد الذي يشتهي، يرتقيان إلى مستواه.

[...] اللقاء مثل ما أفهمه أنا يتجاوز إمكانية العاطفة، مهما كانت قوتها، وكل ما يعرفه الجسد، مهما كانت معرفته.

إذا كانت مسألة الوجود وفارق الآخر تتمتع بمثل تلك الأهمية، فذلك لأنها تتضمن إمكانية اللقاء، إذ يكشف بيكيت، عند هذه النقطة، تركيبات التجربة الأدبية لتقييم الفرضية السلبية (كما هو الأمر في "مرافقة" التي تنتهي بمفردة وحيد)، أو لدعم الفرضية الإيجابية (كما في "كفى"، و"آوه، الأيام السعيدة")، حينما يكون شكل الزوج (الاثنين) خارج أية مماحكة، وينتج شكلاً غريباً وقوياً عن السعادة).

فاللقاء هو منْ ولد الاثنين، لأنه يكسر انغلاق النواح الذاتي. هل أن الاثنين الأولى تجنيسي؟ نحن لا نتحدث هنا عن المشاهد الجنسية المتعددة، ذات الطابع الكرنفالي بصورة عامة، التي تصادفنا في عمل بيكيت، وحيث يكون تقادم عمر الشيوخ وانحطاط قواهم أمراً مفرحاً، إن لم يكن رقيقاً. لكننا نبحث إذا ما كان اللقاء، والحب، يتضمنان على أشكال جنسية.

غالباً ما تمّ الإدعاء بأن "أزواج" بيكيت هي أزواج معدومة الجنس، أو ذكرية، وبأن هناك ما يمكن مبادلته –أو أن هناك مثلية جنسية– عند الشركاء. نحن لا نعتقد بذلك أبدا . صحيح أن بيكيت لا ينطلق، عموماً، من البداهة اليومية التي تقسم الحيوانات الآدمية ما بين رجال ونساء. فالزهد المنهجي يُحَرِمُ عليه إمكانية كهذه، كذلك يحتاط، في الغالب، لمسألة أن تكون الأسماء الفردية وأدوات التعريف هي ما يخول للمرء تقرير جنس المُخاطب، أو "الشخصية". لكن تداعيات اللقاء تثبت موضعين مختلفين تماماً، إلى حد

يمكننا فيه القول بأن الجنسين، عند بيكيت، غير قائمين قبل اللقاء الحبي، بل هما نتاجاً له.

في ماذا يكمن ذلك اللاتماثل؟ في نص "كيف هذا"، ومثلما لاحظنا ذلك من قبل، وبعدما سقط حيوان إنساني على آخر، كانت هناك شخصية الجلاد وشخصية الضحية. لنتفق على القول بأن الشخصية الأولى "ذكرية"، فيما تكون الثانية "أنثوية" (لكن من الصحيح القول بأن بيكيت لا يلفظ هذه التسميات). كذلك ينبغي التأكيد على أن هذا التمييز لا علاقة له أبداً بهوية "الذوات". من ناحية أخرى، يمكن للضحية، وفقاً لظروف اللقاء، أن تكون "هي" من يسقط فوق الآخر، وبهذا، تصبح هي الجلاد. لكن ومن داخل الموقف الحبي (لنسمي "حب" ما ينتج عن اللقاء)، ثمة هناك بالضرورة شخصيتان. والحالة هذه، لا يمكن اختزال هذين الشخصيتين إلى ذلك التعارض المعروف ما بين الفاعل والمنفعل. إذ ينبغي علينا أن نضع في عين الاعتبار تعقيد التركيب الذي يقدمه بيكيت.

وكمثل على ذلك، وفي نهاية زمن غير محدد، الضحية هي من يغادر، تاركةً الجلاد " دون حركة في "الظلام". علينا أن نفهم إذاً بأن كل من يرحل مع حقيبته يقف في الجانب "الأنثوي"، أو يصدر عنه على الأقل، أما ذلك الذي يتم التخلي عنه ويبقى دون حركة في الظلام، فيقف إلى جانب ما هو "ذكري"، أو على الأقل يركد فيه. سنقيم تعارضاً، إذاً، ما بين الحركية باعتبارها نزعة أنثوية، فيما السكون الكئيب نزعة ذكرية.

كما ينبغي القول أيضاً بأن شخصية الجلاد هي تلك التي تقود، وتأمر. لكن ما هو مضمونها؟ الأمر يتعلق بانتزاع حكايات من الضحية، ذكريات، بقايا كل ما يمس ذلك الشيء الذي يسميه بيكيت بروعة "الزمن الأزرق المبارك".

لهذا يحق لنا القول بأنه إذا كنا نعثر من الجانب الذكري على ضرورة المواصلة -نصف متعة ونصف تعذيب-، فأننا نجد في الجانب الأنثوي قوة السرد، وضع أرشيف للتيه، وذاكرة الجمال.

وفي النهاية، يمكننا القول بأن أي لقاء حبي يثبت أربعة وظائف جوهرية : قوة التيه، ألم السكون، المتعة المفروضة، وإبداع السرد.

فانطلاقاً من هذه الوظائف الأربعة يحدّد اللقاء صيغة انبثاق المواقف الجنسية. سنقول بأن "الذكري" هو مركب الضرورة والسكون. فيما نسمي "أنثوي" مركب التيه والسرد.

أما في نص "كفى"، فأننا نصادف تحديداً أكثر عمقاً بعد لثنائية الجنسين المتولدة عن الحب. فالموقف الذكري يصبح أكثر دقة وذلك باعتباره رغبة دائمة في الانفصال. إذ تعلن أحدى الشخوص (وأنا لا أسميها "امرأة" إلا لأنها تشغل موقع اللاانفصال):

لقد كنا منشطرين، إذا كان ذلك هو ما يرغب فيه.

كذلك نجد في مسرحية "آوه، الأيام الجميلة" أن "فيلي" هو الذي يضع المسافة، يصبح غائباً ولا مرئياً. فيما تطالب "فيني"، وتصرح، يوماً بعد آخر، بشرعية أبدية الزوجين.

في الواقع، يحافظ الموقف الذكري على رغبة الانشطار. ذلك لأن الأمر لا يتعلق بالعودة إلى النواح الذاتي، لكنه بامتحان الاثنين، ووضعه ثانية على المحك أمام ما هو بين-الاثنين، ما يميز هذين الطرفين. فالموقف الذكري يتأثر، ويصاب بالفراغ الذي يفصل الموقفين الجنسين ضمن السيرورة الحبية ذاتها.

يرغب "الرجل" في لا شيء الاثنين. فيما لا ترغب "المرأة"، حارسة تيه وسرد الوحدة الأصلية، من نقطة اللقاء المحضة، بأي شيء سوى الاثنين، أي التوتر اللانهائي لاثنين يستديم.

فالأنثوي هو "الرغبة القاسية للديمومة"، فيما يشكل الذكري المحاولة المتجددة لرؤية المكمن الدقيق للفراغ الذي يمر بين الواحد والواحد.

لكن ما هو أكثر روعة في هذا النص هو فحص علائق الحب بفرح المعرفة. فنحن قد رأينا سابقاً المشهد الذي ينشغل فيه الزوج أثناء تنزهه بتلك التأملات الحسابية. ولاحظنا أيضاً أن "الذكري" هو شخصية المعرفة المجانية

لدائرة معارف، تحبها المرأة كما هي، وذلك لأن السماء تنبثق في مرآة الفكر. وهكذا نقرأ في نص "كفي" ما يلي :

لكي يتمتع من وقت إلى آخر بالسماء كان يستخدم مرآة صغيرة مدورة.

فبعد عن غطاها بأنفاسه ومن ثم مسحها من فوق أربته كان يبحث في ذلك عن الكواكب. لقد وجدتها! صرخ وهو يتكلم عن كوكب النسر الواقع، أو الأوزة.

وغالباً ما كان يضيف بأنه ليس ثمة من شيء في السماء.

الحب هو ذلك الفاصل الذي يتواصل عبره البحث اللانهائي من حول العالم. ذلك لأن المعرفة تختبر نفسها فيه وتنتقل بين قطبي تجربته الدائمين، و ما يتم انتشاله من ضجر الموضوعية، المثقل بالرغبة، كما أنه أكثر ما نمتلك من حميمية وحياتية. ففي الحب، لا يكون العالم هو الذي يقبض علينا، أو الذي يتحكم فينا. على العكس من ذلك، يصبح الدوران المفارق ما بين "رجل" و"امرأة"، هو ما

يشغلنا، من أجل معرفة خارقة تجعلنا نسيطر على الكون.
فالحب يتولد حين نكون قادرين على القول بأننا نمتلك السماء، وأن لا شيء في تلك السماء.

لأن بيكيت كان قد كتب، في عام ١٩٣١، دراسة لامعة عن بروست، ظن البعض، غالباً، بأن هناك ما يخولهم الاستنتاج بأن ثمة من تماثل ما بين الكاتبين، فيما يتعلق بمعالجة الذاكرة. كذلك يترسخ هذا الاعتقاد عندما نلاحظ بأن انبثاقات الماضي تقدم نفسها على شكل كتل، أو أنواع من المعزولات العروضية، وبأن الطفولة (في أيرلندا) تحظى في تلك الأماكن على امتياز وكذلك هو الأمر بالنسبة للشخوص (الأم والأب).

نحن نعتقد بأن هذه المماثلة خادعة. ذلك لأن وظيفة الذاكرة اللاإرادية، المرتبطة عند بروست بميتافيزيقيا الزمن، هي، عند بيكيت، إذا ما غضضنا النظر عن إرادية. (altérité) التذكر، ارتياد للغيرية.

ينتج عن ذلك أن مقاطع الطفولة -أو الذكريات الحبية-، المشار إليها دائماً بتحول فجائي في لهجة النثر (هدوء جمال متولد عن سيولة إيقاعية، عن تناغم، وعن يقين في حده الأدنى : الليل، الكواكب، الماء، الحقول...)، هي ليست أبداً ما قد يمكن للموقف الذي يتم تقديمه (موقع الكينونة)، الاحتفاظ به كحقيقة، أو أبدية. ذلك لأن الأمر يتعلق بعالم آخر، بالفرضية التي تتجاور مع الأسود- الرمادي للكينونة، في بعد لا يمكن تخيله، كون ملون وعاطفي يضع فيه السرد النواح الذاتي على المحك، فارضاً عبره على التأمل الأدبي موضوعة الفارق المحض، و"الحياة الأخرى".

فإذا كان المقصود هو ليس الشعور، بل السرد المادي الموزع على مسافة من الذات، فسيكون هذا شيئاً جوهرياً. لأن ما يقترحه هذا السرد يتعلق أما بوجود "صوت" قد يأتي للذات من الخارج؛ أو بلقاء واقعي يخول سماع خرافات وأشكال جمال رقيقة، من فم آخر؛ أو بتنضيد للذات نفسها، والتي لا تشكل فيها الطفولة أو الشباب أصلاً، ولكن ما تحتفظ به من غيرية داخلية. كذلك فأن القول بأن

الوجود لا يتمتع بوحدة، بل أنه مركب من قطع غير متجانسة، فهذا ما يدعم

الأطروحة القائلة باستحالة وجود كوجيتو قادر على عد الذات باعتبارها واحد.

أن استخدامات الحنين الثلاثة هذه تمت ممارستها بانتظام في ثلاثة أعمال من أعمال بيكيت.

فمسرحية "الشريط الأخير" (١٩٥٩) تقدّم شخصية، "كراب"، وهو يسمع حكايات وتأملات متنوعة مسجلة على شريط مغناطيسي. فالصوت الذي يصلنا بهذه الطريقة هو بشكل عام "صوت قوي، مهيب بعض الشيء، وهو بشكل واضح صوت "كراب" في مرحلة سابقة تماماً". "فكراب" يصغي لبقايا قديمة من أشرطته، يُعقب عليها، ويقوم بتسجيل تلك التعقيبات. وهكذا تظهر المسافة التي يضعها بين هذه القطع المتخيلة وموقفه الواقعي : كراب رجل شائخ ما عاد يتغذى إلا من الشرائط، ويتحتم عليه الموت بطريقة لا يعرف نهايتها، كونها المشغلة التي يحبذها سكان الأسود-الرمادي للكينونة.

أن تعقيبات "كراب"، الحركية أو العملية، هي بشكل عام قليلة التهذيب. وبصورة خاصة عندما يبدو فيه الشريط النثري وكأنه يبلغ مصاف العبارات الفلسفية، كما في المقطع الآتي :

(...) تداعي مستمر حتى الزفرة الأخيرة للعاصفة والليل مع نور الفهم والنار.

حينئذ "ينـــزع "كراب" بنفاذ صبر الآلة". لكننا سرعان ما نفهم بأنه كان يبحث عن مقطع من ذلك الصوت، الذي لم يعد سوى في الظاهر صوته هو، صوت الآخر الذي كان عليه والذي يظهر له التعددية الدائمة للأنا. كان يريد من ذلك الصوت أن يقص عليه قصصاً. وهو مقطع نبيل، يمزج ما بين عناصر حسية وشفهية قد غدت غريبة عليه تماماً في موقفه الحالي. عناصر من الغربة بمكان يجعل من المستحيل العثور على ممر قابل للتفكير بينه وبينها.

سنحصل من ذلك المقطع على أجزاء عديدة، وحتى على نسخ متنوعة منه، لكنه يظل على حاله عبر تلك الأجزاء، إذ يمنحه الشريط خلاصاً (من قبل النثر، الذي يشبه شريط

لعبة البليار، خلاص غير مباشر، أي منحرف)، أو يخول "كراب" على القيام بتقييم لما هو موجود، ضمن فاصل هو بمثابة دعوة لإحداث قطيعة مع الكينونة أكثر من كونه فاصل زمني، دعوة "للحياة الأخرى" التي يحملها كل واحد منا. وسيدع "كراب" نفسه تصغي بصورة كاملة ومحملة بالحنين لذلك المقطع :

في مرتفع البحيرة، مع الزورق، سابحاً قرب الساحل ثم دفعَ الزورق بالعرض وتركه يسير بانحراف. كانت هي تضطجع على خشب الزورق في العمق واضعة يديها من فوق رأسها وعيناها مغلقتان. شمس مشتعلة، مع نسمة ضعيفة، المياه هادرة قليلاً كما أحبها. لاحظت خدشاً على ساقها وسألتها كيف حدث ذلك. أثناء قطفي لمشمش بري، ردت عليَّ. قلت ثانية بأن هذا يبدو لا أمل فيه ولا حاجة للاستمرار فيه فقالت نعم دون أن تفتح عينيها. طلبت منها أن تنظر نحوي وبعد بضعة دقائق.... بعد بضعة دقائق فعلت ذلك، لكن عينيها كانتا كشقوق بسبب الشمس. انحنيت عليها حتى أظللهما فانفتحا. تركتاني أدخل. كان علينا أن نكون وسط القصب وانحصر الزورق. كيف انطوت

القصبات، بحسرة، عند مقدم الزورق! التصقت بها، وجهي بين ثدييها ويدي من فوقها. بقينا هناك، متمددين، دون حركة. لكن، تحتنا، كان كل شيء يتحرك، ويحركنا، بهدوء، من الأعلى إلى الأسفل، ومن جهة إلى أخرى.

يحاول كراب أولاً إلغاء الحنين وذلك باحتفاظه بالمسافة المحضة :

تعال كي نسمع هذا الغر الذي سمحت لنفسي أن أكون عليه منذ ثلاثين عاماً، فمن الصعب تخيل أني كنت غبياً إلى هذا الحد. لقد انتهى هذا على الأقل، شكراً لله.

لكن بعد ذلك سرعان ما يظهر له أن إصرار المقطع ما يزال على حاله، بالرغم من احتجاجه التجريدي. فالحياة الأخرى تشع من فوق شتائمه. إذ من المؤكد أن "كراب" يحيل كل ذلك على الثنائي الكلاسيكي للفراغ والصمت (تلك هي نهاية المسرحية : "يظل كراب ساكناً، يتطلع بالفراغ أمامه. فيما يواصل الشريط دورانه في الصمت"). إذ لا علاقة حقيقة تنشأ ما بين الحنين ومجرى الأشياء. فالذاكرة ليست وظيفة مُخلصة. لكنها ما يكشف وحسب عن القوة المحايثة للآخر، ما أن يتناولها السرد.

وفي نص "كيف هذا" تنطلق قوة السرد تلك من آخر واقعي، الضحية، الشخصية المسماة "بم"، الذي يمنح "البطل" حياته الخاصة، الواقعية أو المبتدعة بطريقة ما:

هذه الحياة التي يتذكرها والتي يكون قد ابتدعها قليلاً في كل لحظة حتى يتمكن من معرفة ذلك الشيء الذي في الأعلى كان قد منحني أياها وجعلتها حياتي وهذا ما وهبني الفرح بالسموات وبالدروب خاصة التي تنزلق وتتحول فيها وفقاً للسماء حيث كنت أذهب للأطلسي مساء المحيط حسب ذهابي للجزر أو العودة منها على مزاجي لم يكن هناك الكثير من الناس القليل منهم دائماً أخذت بعضها وتركت البعض الآخر للحظات طويلة لم يبق منها شيئاً.

يقوم السرد هذه المرة بتحويل الوجود، وخلق إمكانية نسج رواية للحياة الشخصية باستخدام مواد مأخوذة من المقاطع الأكثر توتراً لحياة الآخر. يبقى الحنين على حاله، إذ تظل هذه المقاطع نائية عن أولئك الذين يزحفون في الظلام، لأنها قائمة "في الأعلى"، وكأنها ندوب نور. لكن إمكانية مناشدة السرد، اغتصابه من ذلك الذي مرت معه "لحظات

كانت سعيدة بالنسبة لي يتحدثون عني له وأيضاً يتحدثون عنه بأنه سعيد أيضاً"، تضمن للنثر وظيفة قياس المسافة ما بين الحياة الأخرى والواقع، ما بين الظلام والنور، وبهذا تُمهر الكينونة ذاتها بإمكانية الفارق :

(...) أنا لا شيء فقط قلت هذا أو ذاك حياتك هناك في الأعلى حياتك في النورDans LA لوقت حياتي في الأعلى وقت طويل في الأعلى، زمن نور حياته في الأعلى في نور ثماني المقاطع تناول كل شيء بالصدفة تقريباً.

أما في كتاب "الرفقة" (كومبني)، فيتم بناء النص بدء من سبعة عشر متتالية "تذكارية"، كلها موضوعة بانسجام مع الفرضية الأولى، والتي هي "صوت يأتي لأحدهم في الظلام من الخلف". إذ يتعلق الأمر بحكايات صافية يكون فيها البعد البيوغرافي في البداية حاضراً على شكل محاكاة، كما هو في المقطع الذي يبدأ في "أعيش في الغرفة التي يحتمل أن تكون ولدت أنت فيها". لكن، شيئاً فشيئاً، يستقر الحنين في النثر، وهو منْ سيحاول التغلب عليه، أي بفضل الشعر الضمني،

التغلب على خطر أن لا يكون ذلك التخريف محض إعادة صياغة مُتخيلة للعزلة؛ التي ما تزال حاضرة هنا وتفرض على المرء إمكانية تخيله لنور أبدي :

ساحل. المساء. النور يموت. لا شيء عما قريب لن يموت أبداً. لا شيء كهذا إن لم يكن هناك نور. ذهب بموته حتى الفجر ولم يمت أبداً. أنت واقف وظهرك للبحر. الضوضاء الوحيدة ضوضاؤه. ضعيفة دائماً بالقدر الذي تبتعد فيه بهدوء. حتى اللحظة التي بهدوء تعود فيها ثانية. تستند أنت على عصا طويلة. يداك تستريحان على خاصرتك ومن فوقهما رأسك.

عيناك إذا ما انفتحتا ستران أولاً من بعيد في الأشعة الأخيرة أذيال معطفك ورأس مداسك الغاطس في الرمل. بعد ذلك يختفي ظل العصا فوق الرمل. ليختفي عن نظرك. ليل بلا قمر ولا نجوم. إذا ما انفتحت عيناك سيُضاء الظلام.

إن قوة الحنين، كما تثبته كتابة مقاطع الجمال، وحتى إذا ما عاود دائماً اليقين بأن الحياة الأخرى قد انقطعت،

ضاعت، وأصبح النور في مكان آخر، قائمة لكي تمنحنا افتراض أنه في يوم ما (قبل، أو بعد الزمن ليس لذلك من أهمية)، سنُفتح العين، وتحت النظرة المندهشة، في تنوعات ظل الأسود-الرمادي للكينونة، ستكون هناك فرجة ضوء.

المسرح

كان المسرح، وبشكل خاص "في انتظار غودو" قد جلب لبيكيت الشهرة. فقد أصبحت هذه المسرحية اليوم من الكلاسيكيات، مع "نهاية اللعبة" و"آوه!، الأيام السعيدة". ومع ذلك، لا يمكننا القول بأن الطبيعة الدقيقة لذلك المسرح قد تمت إضاءتها، ولا العلاقة، أو عدم العلاقة، ما بينه وبين النثر المرافق له دائماً، ما دامت مسرحية كمسرحية "كارثة" تحسب باعتبارها عملاً متأخراً (١٩٨٢).

نحن نلتقي، بطبيعة الحال، بكل الموضوعات الرئيسية للعمل في المسرح دون استثناء.

ولنأخذ تعيين موقع الكينونة، في ذلك المقطع المتميز من نص "خطوة"، كمثال :

شاحب، مع أنه ليس مخفياً أبداً، تحت إنارة ما. منحَ الإنارة الجيدة.

رمادي أكثر منه أبيض، رمادي أبيض.

وكذلك الحسابات المحمولة على اللغة، في مسرحية "آوه! الأيام السعيدة":

تتخلى عنك الكلمات، هناك لحظات تتخلى فيه هي عنك. صحيح أولا، يا "فيلي"؟ أليس صحيحاً يا "فيلي" تتخلى حتى الكلمات عنك، في لحظات؟

ما الذي يمكن عمله حينئذ، حتى الوقت الذي تعود فيه ثانية؟

إن تعذيب الكوجيتو، الواقع تحت طائل الضرورة المشوشة للكلام، والذي يقدم لنا ذلك المونلوغ العظيم على لسان "لكي"، في مسرحية "في انتظار غودو"، له مثال مكتمل، خاصة إذا ما تذكرنا أن "لكي" لا يشرع بالكلام إلا بأمر من

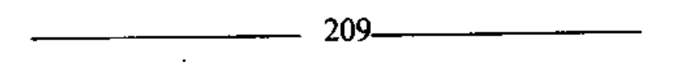
"بوزو" الذي يجره من سلسلته المعلقة في رقبته، ويطلب منه قائلا "لتفكر أيها الخنزير"! :

(...) اللحية المشاعل الدموع الأحجار الزرقاء تماماً الهادئة تماماً و آه الرأس الرأس في النورماندي بالرغم من التنس الأعمال المتروكة دون أن تنجز أكثر ضرورة الأحجار باختصار أتكلم ثانية وآه وآهٔ مهملة بلا انجاز الرأس الرأس في النورماندي بالرغم من التنس الرأس و آه الأحجار كونراد كونراد...

تحتل الواقعة هنا أيضاً المركز. فهي تشكل درعاً للحماية "في انتظار غودو"،حيث تتعارض رؤيتان.

رؤية "بوزو"، والذي لا وجود للزمن عنده، وذلك ما يجعل الحياة ممكنة الانحلال في نقطة لا تكف عن التكرر، متطابقة دائماً مع نفسها:

ألم تنتهِ من تسميمي مع قصصك عن الزمن؟ هذا خبال! متى؟ متى؟ في يوم ما ألا يكفيك، يوم كبقية الأيام، في يوم ما سنصبح صمّا، في يوم ما ولدنا، وفي يوم ما نموت،



نفس اليوم، اللحظة ذاتها، إلا يكفيك هذا؟ يلدن منفتحات السيقان من فوق قبر، يلمع النهار للحظة، ومن ثم الليل ثانية.

ورؤية "فلاديمير"، الذي لا يتخلى أبداً عن فرضية قدوم غودو، والتي هي بمثابة شق في الزمن وبناء للمعنى، لحد تكون فيه مهمة الإنسانية التمسك بقناعتها غير المضمونة، ولكن الضرورية: "ما الذي نعمله هنا، ذلك ما ينبغي التساؤل عنه. فنحن لدينا حظ معرفته.

نعم، ضمن هذا الالتباس الضخم، هناك شيء واضح : نحن ننتظر عودة غودو (...) أو ليهبط علينا الليل. نحن على موعد، وهذا كل ما في الأمر.

فنحن لسنا بقديسين، لكننا على موعد. كم عدد الأفراد القادرين على قول مثل هذا الشيء؟

أن السؤال المتعلق بالآخرين لا يكف عن التحرك في المشهد، أما بتأثير لقاء ما (لقاء "فلاديمير" و"ستراغون" "ببوزو ولكي"، واللذان يحارلان، في حديثهما معهما، تجنب

أن يكونا من جديد "وحدهما، وسط أنواع العزلة")؛ أو عندما يفترض شكل المونلوغ الظاهري، في مسرحية "آوه! الأيام السعيدة"، وجود من يخاطبه، واحد يصله الصوت وقد يرد عليه ("أوه سيحدثني اليوم، آوه أي يوم سعيد آخر!)؛أو كما في مسرحية "كوميديا" حيث تكون الشخوص (امرأتان ورجل) غاطسة في جرار.ولا يتعلق الأمر بشيء آخر سوى بعلاقات تلك الشخوص التي تحولت إلى مادة أبدية لسرد الحكايات النمطية التي يتبادلونها، والمتماثلة حتى في أسلوبها مع ما يقوله الشخص المتسكع عن الخداع الزوجي : الرجل. لم تقتنع. كان علي وضع ذلك في حسابي. لقد أصابتك بالجرب، فرائحتك عفنة كرائحة عاهرة.

ليس هناك من وسيلة للرد على هذا. لهذا أخذتها بين ذراعي وقسمت لها بأني لن أقدر على العيش من دونها. فضلاً عن ذلك كنت أفكر بهذا. لم تدفعني. لقد بينا كيف أن الحنين، الذي ولِّد في النثر مقاطع جمال هادئة، كان يحوم من حول "الشريط الأخير". لكن حتى نص مغلق وقاسٍ أحياناً كمسرحية "نهاية اللعبة"ينفتح على مجاز إبداعات

الطفولة : ثم يتكلم الواحد، بسرعة، الكلمات، كالطفل المعزول الذي يخلق العديدين مثله، اثنين، ثلاثة، لكي يكون معهم، وحتى يتحدثون سوية، في الليل. أما بخصوص الحب، المفكر به باعتباره ذلك الشيء الذي يستطيع عليه "الجلاد"و"الضحية"فهو يشكل موضوع لغالبية المسرحيات، كذلك ينبغي ملاحظة بأن الزوجين، أو الاثنين، هما وحدة قاعدته. "فيلي" و"فيني"، في"آوه! الأيام السعيدة"، "هام وكلوف"، وعلى جانبهم "ناغ ونيل"، في "نهاية اللعبة"، "فلاديمير وستراغون"، يضاف إليهما "بوزو ولكي"، في "في انتظار غودو"... وحتى "كراب" يجد ثنائيه في آلة التسجيل، حيث يصنع ماضيه الشخصي زوجاً معه في الحاضر.

هنا قد يكمن تفرد مسرح بيكيت. إذ ليس هناك من مسرح بدون حوار، اختلاف أو نقاش بين شخصيتين، كذلك يحصر منهج بيكيت الزهدي ما هو مسرحي في التأثيرات الممكنة للاثنين. فعرض المنابع اللامحدودة لزوج ما، حتى وإن كان شائخاً، روتينياً، وحاقداً تقريباً، يكشف لفظياً كل تداعيات الثنائية : تلك هي العمليات المسرحية لبيكيت. وإذا

ما جرى غالباً مقارنة ثنائية شخوصه بالمهرجين، فذلك بالدقة لأن السيرك هو المكان الذي لا تعار فيه أهمية للوضعيات، أو الحبكات، للعرض أو نهايته، بل لقائمة مباشرة، فيزيائية تماماً، للأشكال المتطرفة للثنائية (التي تجد رمزها في الشخصية المفخمة والمهرج العاري). إن هذه المباشرة الفيزيائية محسوسة تماماً في مسرح بيكيت، حيث تقوم الحركات المسرحية بوصف وضعيات وحركات الشخوص والتي تشغل كل مساحة النص بحد ذاته، إن لم تتجاوزها. كذلك لا ينبغي علينا نسيان أن بيكيت كان مولعاً "بالميمودارما" (الدراميا الإيمائية)، كما يظهر ذلك في "حركات بلا كلام" (١٩٥٧).

من وجهة النظر هذه، لا شك بأن بيكيت هو الكاتب العظيم الوحيد الذي ينتمي لتقاليد المسرح الكوميدي، في هذا العصر : فالمشاركات الغنائية المتناقضة، البدلات الشاذة ("النبيلة" بطريقة مزيفة، كالقبعات البطيخية الشكل، الخ..)، هي سلسلة من العروض بالأحرى أكثر من كونها تطور للحبكة، محاكاة للغة السامية، خاصة للغة الفلسفية، عدم اكتراث كامل لكل ما هو احتمالي،وبشكل استثنائي شراسة

الشخوص من أجل الحفاظ على كينونتهم، والتزامهم بمبدأ الرغبة، ضد الأعاصير والفيضانات، وبالقوة الحياتية، التي تبدو مهددة في كل لحظة من قبل الظروف المحيطة والتي تحيلها إلى رغبة غير شرعية ومستحيلة. لا يشكل العجز مجازاً محزناً للشرط الإنساني. فالمسرح الكوميدي يعج بالعميان الشهوانيين، بالشيوخ المعاقين والمستميتين في متابعتهم لانفعالاتهم، وبالخدم-العبيد المشبعين بالضربات، والمنتصرين مع ذلك، وبالشباب الأغبياء، وبالعرجان المتعاظمين... ضمن هذا الموروث الكرنفالي ينبغي وضع شخصية "فيني"المدفونة تقريباً حتى عنقها، والتي تتباهى مع ذلك بأنه يوم سعيد، أو "هام" الضرير، المشلول والخبيث، الذي يلعب حتى النهاية، بخشونة، وبلا خلل، دوره غير المضمون، أو ثنائي "فلاديمير" "واستراغون" اللذان يتسليان بأي شيء، ويتبختران في مشيتهم، والقادرين دائماً على الحصول على "موعد".

يجب لعب بيكيت بأعلى ما يمكن من المزح، ضمن التنوع المستمر للأنماط المسرحية الموروثة، حينئذ فقط سنرى بأن انبثاق ما هو مكرس في الواقع للكوميديا :

ليس رمزاً، ولا ميتافيزيقيا مقنعة، أو أقل من ذلك السخرية، لكن حب قوي من أجل الإصرار الإنساني، من أجل الرغبة الدائمة، من أجل الإنسانية التي وصلت إلى حدود مكرها ومكابرتها. إن شخوص بيكيت هم أولئك المجهولين ضمن العمل الإنساني والذي يحولهم الممثل الكوميدي إلى أشخاص قابلين للمبادلة ولا يمكن الاستعاضة عن أحدهم في آن. ذلك هو دون شك معنى خطبة فلاديمير المسرحية: هم لا يحتاجوننا في كل الأيام. كلا ليس صحيحاً القول بأنهم فعلاً يحتاجوننا.

فغيرنا بمقدورهم القيام بنفس العمل، إن لم يكن بصورة أفضل. النداء الذي سمعناه قبل قليل، قد يكون موجهاً لكل الإنسانية. لكن في هذا المكان، وفي هذه اللحظة، الإنسانية هي نحن، فالأمر هكذا إن كان ذلك يرضينا أولا.

ففي المشهد الذي يتجسد بأزواج يلعبونه كل اثنين على حدة، لكي يضحك الجميع، والذي تظهر فيه كل مواقف الإنسانية، تظل عبارة "هنا وفي هذ اللحظة" تتكرر، لكي تجمع وتوعز للفكر بفهم أن كل فرد يساوي كل فرد آخر.

نحن لا نعرف بالتأكيد من هو غودو، لكنه يكفي أن يكون شعاراً لإصرار الجميع على الرغبة في حدوث شيء ما. وحين يسأل "بوزو" بالرغم من ذلك"من أنت"، نفهم بسهولة، ضمن التراث الممتد من "أرسطوفان" و"بلوت"، مروراً "بموليير" و"غولدني"، لكن أيضاً "بشابلن"، رد فلاديمير (والذي يسجله بيكيت باعتباره ملاحظة مسرحية، بأن تلك الإجابة ستولد الصمت) :

نحن أناس.

يأس؟ أتخيل ذلك المقطع الرائع من "مولون يموت" الذي ينهض فيه النثر، بصيغة محاكاة نصفية على طريقة "بوسييه" :

العينان المستهلكتان من الاعتداءات الخسيسة الطويلة على كل ما كانوا يصلون من أجله، لاسيما في الصلاة الأخيرة، الصلاة الحقيقة في النهاية، تلك التي لا تتوسل شيئاً. حينذاك فقط لاح شيء من الاستجابة التي أحيت تلك التمنيات الميتة وولدت دمدمة في الكون الأصم، تلومكم برقة على يأسكم المتأخر جداً.

لكن إذا كان من الواجب اليأس في اللحظة المناسبة، ألا يعني هذا أن ذلك الذي كان قد استجاب لدعوتنا يرفعنا، للحظة، عن هذا الهم المتعب للصلاة؟ ذلك لأن الشرط الأول هو أن لا يتوسل المرء شيئاً أبداً. و أن نثر بيكيت

من الجمال بحيث يجعله نابضاً بذلك الهم، الذي لا يطالب النثر ذاته بشيء سوى البقاء أكثر ما يمكن بالقرب من تلك العطية، والتي تشكل، في نهاية المطاف، كل وجود : مشهد الكينونة الفارغ، شبه الظل حيث يلعب الكل، لكنه هو لا يلعب؛ والوقائع التي تملؤه فجأة، وكأنها نجوم في موقع غفل، ثقوب في اللوحة المتباعدة لمسرح العالم.

إذ ليس هناك من حموضة للحياة ولا للنثر إلا من أجل الظهور الخالد لذلك الشيء الذي يثبت عبر الجمال إمكانية نهاية ما، وبالمعنى المزدوج للمفردة : القطيعة مع ذلك الظل، والغايات المترافقة للوجود والكلام.

إن تلك الحموضة ليست كريهة بحد ذاتها. فهناك دائماً، كما هو الأمر في نص "كيف هذا" "الأزرق الذي رأيناه في الغبار الأبيض"، وهناك أيضاً : السفر الزوج التخلي حيث يسرد كل شيء الجلاد الذي كان عندنا ثم فقدناه السفر الذي ولد الضحية التي كانت عندنا ثم فقدناها الصور الكيس القصص الصغيرة لذلك الذي في الأعلى المشاهد الصغيرة الأزرق الضعيف الرجال الجهنمين. لكن إذا ما تم القبض

على مواد الحياة هذه والخالية عن المعنى (ولماذا يجب أن يكون للحياة معنى؟ هل أن المعنى هو تلك النعمة؟) فإنها ستطول ما هو فوق-الوجود والذي يمكن مقارنته بوجود المجرات، حيث يتلاشى كل شيء بسبب من ضعفه، وتكراره، وإصراره في إن لا يكون سوى نقطة نور في ظل الكينونة. ففي نهاية منهج الزهد، يحدث ما يلي، شيء يمكن تماماً مقارنته بانبثاق الدب العظيم في نهاية "رمية النرد" عند ملارميه :

كفى. فجأة كفى. فجأة بعيد جداً. لا حركة وفجأة بعيد جداً. الأقل تماماً.

ثلاثة دبابيس. ثقب دبوس. ضمن عتمة الظل. في امتدادات المسافة.

إلى حدود الفراغ الذي لا حدود له.

فكما هو الأمر عند ملارميه، كذلك عند بيكيت ليس من الصحيح القول بأنه "لم يكن هناك سوى الموقع". ذلك لأن الوجود لا ينحل في الظل فاقد الاسم. ولا يتطابق مع

النواح الذاتي. ولا يُستعبد في العلاقات مع الآخرين، ولا للقوانين الدائمة، ولا حتى لقانون الرغبة المزعومة، أو الحب، الحب الذي يقول عن "مالون" بأنه، "بمثابة نوع من اللاصقة القاتلة".

يحدث أن يحدث شيء ما. شيء ما يصيبنا. كذلك تكون مهمة الفن هي الاحتفاظ بنقاط التفرد هذه، منبع كل حقيقة، جعلها تتألق، والإمساك عليها كنجوم في نسيج حموضتنا المعاد نسجه.

إن هذا لعمل شاق. ولا بدّ من عنصر الجمال، كنوع من النور الغامض في الكلمات، إنارة تحت أرضية أسميناها الشعر الضمني في النثر. إيقاع، ألوان نادرة، ضرورة منضبطة للصور، بناء بطيء لعالم يُصنع بغية جعلنا نرى، في نقطة بعيدة، ثقب الإبرة الذي يخلصنا : فعبر هذا الثقب تصلنا الحقيقة والشجاعة.

لقد أنجز بيكيت مهمته هذه. فهو قد رصد شعره للرغبة التي لا تموت للفكر. فمما لا شك فيه أن بيكيت كان، مثل

"مارون" في "مولوي"، بحاجة لعنصر الجمال، الذي كان يعرف تحديده الكانطي، والذي جعله يقول بطريقة فكاهية :

بزحزحته داخل ذلك المناخ وحسب، كيف عليّ أن أقول، مناخ النفعية دون نفع، لم لا، تجرأت على اعتبار العمل قد أنجز.

لقد أعتبر بيكيت العمل منجزاً، مقارنة بنا نحن الذين لا نجرؤ على شيء أبدا . إنجاز بطيء ومباغت للجمال.

مختارات نثرية

"يجب المواصلة"

(...) ربما كان الوقت متأخراً جداً، ربما كان الشيء قد تم عمله، كيف يمكن معرفة ذلك، ولن أعرفه أبداً، ففي الصمت لا يعرف المرء، وقد يكون ذلك الباب، ربما أنا أمام الباب، هذا ما قد يدهشني، ربما كنت أنا، ربما كان ذلك هو أنا، في ناحية ما كان ذلك أنا، يمكنني الرحيل، لقد سافرت طيلة هذا الوقت، دون معرفتي بهذا، إنه أنا من يقف أمام الباب، أي باب، لا يمكن أن يكون غيره، ما الذي يعمله الباب هنا، كانت تلك هي آخر الكلمات، الأخيرة الحقيقية، إنها دمدمات، ستصبح دمدمات، أعرف هذا، ولا حتى هذا، يتحدثون عن دمدمات، عن صرخات بعيدة، للحد الذي يمكن المرء الكلام فيه، يتحدثون عنه من قبل، يتكلمون عنه في ما بعد، تلك أكاذيب، سيكون الصمت، لكنه لن يطول، حيث يصغي أحدهم، حيث ينتظر أحدهم، فينقطع، يقطعه الصوت، ربما الصوت الوحيد، لا أعرف، لا قيمة له، هذا كل ما أعرفه، هذا ليس أنا، هذا كل ما أعرفه، أنه ليس صوتي، أنه الصوت الوحيد الذي كنت أمتلكه، هذا ليس صحيحاً، كان لا بد وأن يكون عندي

الآخر، ذلك الذي يدوم، لكنه لم يدم، لا أفهم، أعني نعم، إنه يدوم أبداً، فأنا هناك دائماً، تركت نفسي تكون هناك، انتظرت هناك، لا ينتظر المرء هناك، لا يصغي هناك، لا أعرف، إنه حلم، ربما حلم، ذلك ما سيدهشني، سأستيقظ، في الصمت، ولا أنام بعد، سيكون ذلك أنا، أو ما أزال أحلم، أحلم بالصمت، صمت حلم، مليئاً بالدمدمات، لا أعرف، إنها كلمات، أن لا أستيقظ أبداً، إنها كلمات، ليس هناك غير هذا، يجب المواصلة، هذا كل ما أعرفه، ستتوقف، أعرف هذا، أشعر بها رخوة، سيكون الصمت، للحظة قصيرة، للحظة طويلة، سيكون صمتي، ذلك الذي يدوم، الذي لم يدم، الذي يدوم دائماً، سيكون ذلك أنا، يجب المواصلة، لا أقدر على المواصلة، يجب المواصلة، إذاً سأواصل، يجب قول كلمات، أكثر ما يمكن منها، لا بد من قولها، إلى حد عثورها عليَّ، إلى حد الذي تقول نفسها لي، عذاب عجيب، خطأ عجيب، يجب المواصلة، قد يكون ذلك ما صار من قبل، ربما كانت قد حدثتني من قبل، ربما كانت حملتني إلى عتبة تاريخي، أمام الباب الذي ينفتح على تاريخي، هذا ما قد يدهشني، إذا ما أنفتح، سيكون ذلك أنا، سيكون الصمت، حيث أكون أنا، لا أعرف، ولن

أعرف أبداً، فالمرء لا يعرف في الصمت، يجب المواصلة،
لا أستطيع المواصلة، سأواصل.

(اللامسمي، منشورات منوي، ١٩٤٩)

"خرائب ملجأ حقيقي"

خرائب ملجأ حقيقي في النهاية نحوها من بعيد وبعد العديد من المزيفة غيرها. بعيدة بلا نهاية،الأرض والسماء ممتزجتان . لا ضوضاء لا شيء يتحرك. وجه رمادي، أزرقان شاحبان جسدان صغيران قلب ينبض وحده واقفاً. مطفأ مفتوح أربعة أهداب مقلوبة ملجأ حقيقي بلا مخرج.

خرائب منتشرة مخلوطة مع الرمل الرمادي رماد ملجأ حقيقي. مكعب كله نور بياض يمحي الوجوه دون أثر ولا أية ذكرى. لم يكن الجو أبداً إلا رماديا بلا زمن .ضوء شبحي يمر.

رمادي رماد سماء انعكاس للأرض انعكاس للسماء. لم يكن أبدا إلا ذلك الحلم الذي لم يتغير الساعة التي تمر.

سيلعن الله كما في الزمن المبارك قبالة السماء المفتوحة على زخة المطر العابرة. جسد ضعيف بوجه وملامح رمادية شق وثقوب صغيرة اثنان . أزرق شاحب. وجوه بلا أثر قريبة حد لمس البياض الماسح لكل ذكرى. شبح

نور لم يكن أبداً سوى هواء رمادي بلا زمن دون ضوضاء. وجوه بلا أثر قريبة حد لمس البياض الماسح لكل ذكرى. جسد ضعيف ملحوم رمادي.

قلب نابض مقابل البعيدين. ستمطر عليه مثلما كانت تفعل في الزمن المبارك السحابة الزرقاء العابرة.

مكعب حقيقي ملجأ في النهاية أربعة أهداب بلا ضجة على المقلوب.سماء رمادية بلا سحابة لا ضوضاء لا شيء يتحرك أرض رمال رمادية رماد. جسد ضعيف رمادي كالسماء والأرض. خرائب. وحده واقفاً. رمادياً مكوراً على أرض و سماء مختلطتين بعيدتين إلى ما لا نهاية.

سيتحرك في الرمال. هذا سيتحرك في السماء في الهواء رمال. ليس إلا في الحلم أبداً . الحلم الجميل لا زمن له سوى القادم. جسد صغير كتلة صغيرة قلب ينبض رمادياً. وحده واقفاً. في الرمال دون تثبت بعد خطوة نحو البعيدين سيقوم بها. صمت ولا نفس . رمادي في كل مكان ، أرض سماء أجساد خرائب. أسود بطيء مع حطام ملجأ حقيقي أربعة أهداب بلا ضجة على المقلوب. سيقان كتلة واحدة

أذرع ملصوقة بالخاصرة جسد ضعيف قبالة البعيدين. أبداً لا تمر الساعة الطويلة القصيرة إلا في الحلم المغمى عليه. وحده واقف جسد صغير رمادي ناعم لا شيء أكثر من بضعة ثقوب. خطوة في الخرائب الرمال فوق الظهر باتجاه البعيدين سيقوم بها. أبداً سوى في حلم النهارات والليالي المتولدة عن ليالي ونهارات أفضل. سيعيش حتى زمن خطوة سيقوم بها في النهار والليل من فوقه البعيدين .

منشورات "منوي"، ١٩٦٩.

التمتع بالسماء

كان يرغب في التسلق وأنا كذلك في النتيجة. كان يميل إلى المنحدرات الأكثر ممانعة. وقد تفكك جسده الإنساني إلى جزئين متساويين. وذلك بفضل تراخي ركبتيه اللتان تقلصتا من داخله. عبر حاجز بخمسين إلى مئة في مجموعه لامس رأسه الأرض. لا أعرف من أين له بمثل هذا الميل. نحو الأرض وألف عطر وصبغة من الأزهار. أو ببساطة بحكم ضرورة تشريحية. لم يسأل أبداً عن ذلك.

فما أن وصل إلى الذروة كان عليه للأسف النزول.

للتمتع من وقت إلى آخر بالسماء كان يستخدم نظرات مدورة. نفخ عليها بأنفاسه بعد ذلك مسحها على أربلة ساقه وصار يبحث عن الكواكب. وجدتها! صرخ وهو يتكلم عن كوكب النسر الواقع أو الأوزة. وغالباً ما كان يضيف ليس ثمة من شيء في السماء.

(...) وقفة أو استراحة. مثنية على ثلاث الواحدة داخل الأخرى. مُثلث ثانٍ على ركبتيه. أنا في الداخل. كرجل

واحد كنا نتبادل الخاصرة عندما كان يكشف عن رغبته. أشعر به في الليل من فوقي بكل طوله الملتوي. كنا نتمدد أكثر مما كنا ننام. لأننا كنا نمشي في نعاس نصفي. كان يمسك عليَّ بيده من فوق في المكان الذي يشاء. إلى حد نقطة بعينها. الآخر كان يقبض عليَّ من شعري. كان يتكلم عن أشياء لم تعد قائمة بالنسبة له ولا يمكنها أن تكون بالنسبة لي. الريح في السويقات الهوائية. الظل وملجأ الغابات. لم يكن ثرثاراً. مئة كلمة في الليل والنهار في المعدل الوسط. متراكبة.

لا تتعدى أبداً المليون في مجموعها. الكثير منها مكرر. ملفوظات. بالكاد تمس المادة. ما الذي أعرفه عن مصير الإنسان؟ لم أطرح على نفسي هذا السؤال. أنا أعرف أكثر عن الفجل. فهو كان يحب الفجل. إذا ما رأيت واحداً منها فسوف أسميه دون تردد. كنا نعيش من الأزهار. هذا فيما يتعلق بالتغذية. توقف وبدون أن يعرف كيف عليه أن يحني نفسه اقتطف بضعة تويجات. ثم انطلق وهو يمضغها. كان لها بشكل عام تأثير المهدأ. كنا بصورة عامة هادئين. أكثر فأكثر. الكل كان هادئاً. فكرة الهدوء

هذه حصلت عليها منه. من دونه ما كنت قد عرفتها. سأذهب الآن وأمسح كل شيء ما عدا الأزهار. لا أمطار بعد.

ولا خلمات بعد. لا شيء إلا نحن الاثنين نتسكع ما بين الأزهار. يكفي أن لثديي الشائخين الشعور بيده الشائخة.

عن كتاب "كفى"، منشورات "منوي"، ١٩٦٦.

"ترى فينوس تنهض"

.

من سريرها ترى فينوس وهي تنهض. ثانية. من سريرها في طقس رائق ترى فينوس تنهض تتبعها الشمس. حينئذ تكون ما يعادل مبدأ كل حياة. في المساء في جو رائق تتمتع بانتقامها. لفينوس. أمام النافذة الأخرى. جالسة مُتصلبة في كرسيها القديم وهي تترقب المتوقدة. كرسيها القديم من خشب الصنوبر ذو القضبان بلا ذراع. تنبثق من الأشعة الأخيرة وهي أكثر تألقاً ثم تنخسف بدورها.فينوس. ثانية. منتصبة ومتصلبة تبقى هناك في الظل المتعاظم. مكسوة بكامل السواد. لا تقوى على الاحتفاظ بوقفتها. تتجه وهي واقفة نحو نقطة محددة وغالباً ما تجمد. ولا تستطيع الرحيل ثانية إلا بعد وقت طويل. دون أن تعرف أكثر إلى أين ولا بأي دافع. خاصة عندما تكون راكعة يصعب عليها أن لا تظل في تلك الوضعية دائماً. يديها الواحدة فوق الأخرى تستندان على ساند ما. كقدم سريرها. ومن فوق يديها تضع رأسها. وحدها الشعرات البيضاء والوجه المُزرق قليلاً واليدين ما يبرق في الليل. بالنسبة لعين

ليست بحاجة للنور لكي ترى. كل هذا في الحاضر. وكأنها ما تزال تتمتع بتعاسة أن تكون في الحياة.

(...) ما زال الوجه يتلقى الأشعة الأخير. دون أن يفقد شيئاً من شحوبه. أو من برودته. تُعلق الشمس وهي تمس الأفق سقوطها وقتاً على هذه الصورة.

أي تتشقلب الأرض. لا تبدو الشفاه النحيلة مطالبة بعد أبداً بأن تُزمَّ على بعضها. شك أنملة يعاود الدخول بضيق تحت لحمتها. مسرح نادر في السابق لقبلات متبادلة. أو مُعطاة وحسب. أو مأخوذة فقط. ولاسيما اللثة الضيقة المقلوبة. ابتسامة؟ هل هذا ممكناً؟ ظل لابتسامة قديمة يبتسم في النهاية مرة وإلى الأبد. كذلك الفم الذي تمت رؤيته بشكل سيء في الأشعة الأخيرة والتي سرعان ما غادرته. أكثر مما تفارقها هي. الرحيل ثانية نحو الظلام حيث القبلة الدائمة. إذا ما كانت تلك ابتسامة.

(...) غياب مفضل للخيرات ومع ذلك. تجلي إذاً رحل هذه المرة ثانية وإلى الأبد وفي العودة لا أثر. على السطح. من وهم. وإذا لسوء الحظ رحل ثانية وإلى الأبد من جديد.

وهكذا دواليك. إذا ما كان ذلك بالمستطاع. استطاعة المرء على خلع نفسه عن الآثار. من الوهم. بسرعة مرات فجأة نعم إلى اللقاء بمحض الصدفة. في الوجه على الأقل. منها أثر عنيد. رحيل لم يأخذ مبكراً أو بالأحرى بعد وقت متأخر على كيف يقول المرء. كيف التخلص في النهاية للمرة الأخير من قوله خطأ. بدل إبطاله. كلا لكن ببطء يتلاشى قليلاً بالأقل كما يتلاشى ما تبقى من النهار حينما تنزل الستارة.

بم بم لوحدها حيث تتحرك يد شبح وتنغلق مليمتراً بعد مليمتر. وداعاً وداعاً. ثم ظلام كامل قبل قرعة الجرس واطئة ومحبوبة دقة رحيله للوصول.

الأولى الأخيرة الثانية. شريطة أن تظل منها بقيـــة كافيـــة لابتلاع الكل. بشراهة لحظة بلحظة. سماء أرض وكل ما تبقى. لم تبق فضلة من الجيفة في أي مكـــان. ملحوســـة اللمظات كفى. كلا. لحظة بعد. ليس إلا لحظة. وقت لتنشق هذا الفراغ. معرفة السعادة. "رؤية خطأ قبل خطأ".

منشورات "منوي" ١٩٨١.

"جالساً ليلة حول منضدته"

في ليلة جالساً عند طاولته ورأسه بين يديه رأى نفسه ينهض ويغادر. ليل أو نهار. فنوره إذا ما نطفأ لن يظل هو مع ذلك في الظلام. حينئذ يصله من النافذة الوحيدة العالية ما يشبه النور. تحت هذه الأخيرة لأنه ما عاد لا قادراً ولا راغباً وضع مقعداً صغيراً وصعد ليرى السماء. إذا كان لم ينحن خارجاً لكي يرى ما الذي يحدث تحت فذلك ربما لأن النافذة لم تكن قد صنعت لكي تفتح أو لأنه لم يقدر ولم يرغب بفتحها. ربما يعرف جيداً كيف تجري الأمور تحت ولم يعد راغباً في رؤيتها. إلى حد ظل واقفاً ببساطة هناك من فوق الأرض البعيدة للنظر عبر الزجاج المضبب لسماء خالية من الغيوم. ضوء ضعيف لا مثيل له ولا يتغير في ذكرياته عن الليل والنهار للأزمنة الماضية حيث كان الليل يقدم بوقته الدقيق ليحل محل النهار والنهار محل الليل. نور وحيد إذاً الآن مطفأ ضوءه ذلك الذي كان يصله من الخارج ظل يصله إلى أن انطفأ وتركه في الظلام.

"قفزات"، منشورات "منوي"، ١٩٨٩

فهرست